TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

GRUDZIEŃ 1945

ROK 1 ZESZYT 5

TWÓRCZOŚĆ

GRUDZIEŃ

1945

TREŚĆ ZESZYTU

MARIA DĄBROWSKA: STANISŁAW I BOGUMIŁ (AKT I)
JAN BOLESŁAW OŻÓG: PIJAWKI / GRUSZA / I POLSKIE DZIAŁA...
WITOLD WIRPSZA: POEMAT TŁUMACZONY Z OBCEGO JĘZYKA / KATEDRY / * * *
MARIA SZCZEPAŃSKA: KSIĘŻYCE
MIECZYSŁAW JASTRUN: DO GRECJI / LEGENDA WSPÓŁCZESNA / WRZESIEŃ
JERZY KAMIL WEINTRAUB: JA SMUTNEJ ZIEMI SYN / GODZINY OBOJĘTNOŚCI / ŚPIEW W ZAUŁKU
STEFAN ŻEROMSKI: POCAŁUNEK
JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI: O „POCAŁUNKU" STEFANA ŻEROMSKIEGO
ANTONI B. DOBROWOLSKI: NOWA CIEMNOTA
JERZY ZAGÓRSKI: DĄŻENIE DO KLASYCZNOŚCI
TADEUSZ DOBROWOLSKI: TKANINY HELENY I STEFANA GAŁKOWSKICH
SPRAWY I TROSKI: PROBLEMY KRYTYKI
SPRAWOZDANIA

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK I ZESZYT 5

GRUDZIEŃ 1945

10.000 EGZEMPLARZY

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

M — 03989

STANISŁAW I BOGUMIŁ

DRAMAT WYSNUTY Z DZIEJÓW JEDENASTEGO WIEKU

PRZEDMOWA

W dramacie moim „Stanisław i Bogumił" imiona tytułu oznaczają Stanisława, biskupa krakowskiego i Bogumiła, arcybiskupa gnieźnieńskiego, który według wszelkiego naukowego prawdopodobieństwa żył w XI wieku i był najbliższym współpracownikiem państwowym Bolesława Śmiałego. Czasy Bolesława Śmiałego stanowią wielką ciemnię historyczną, którą nie łatwo było naszym historykom rozświetlić. Przez siedemset blisko lat historiografia nasza, a z nią cały naród, żyły melodramatyczną legendą o rozwiązłym i gwałtownym królu Bolesławie, upominanym przez biskupa krakowskiego Stanisława ze Szczepanowa. Zły i grzeszny król, mszcząc się za owe upomnienia, zabił biskupa, po czym, zegnany z tronu przez oburzonych poddanych, dokonał żywota na pokucie w jakimś klasztorze na Węgrzech. Prosta i niewyszukana jak baśń dla dzieci legenda ta pozostawiała na boku całe podłoże społeczno-polityczno-moralne ówczesnych czasów. Historycy XIX wieku, tego wielkiego stulecia krytycznych badań naukowych, nie mogli oczywiście zadowolić się takim przedstawieniem rzeczy zakrawającym na coś w rodzaju przedhistorycznych podań o Popielu, Kraku czy Wandzie. Ich dociekania w ostatnim ćwierćwieczu minionego stulecia rzuciły na owe dawne czasy pewne światło, w którym postać Bolesława Śmiałego zaczęła nabierać całkiem odmiennej wartości i ważności. Dopiero jednak historyk i profesor lwowski Tadeusz Wojciechowski w swojej genialnej książce „Szkice historyczne z XI wieku" przedstawił dzieje panowania Bolesława Śmiałego w sposób godny tego przedmiotu. Wprawdzie, na skutek niezmiernej szczupłości, po prostu znikomości autentycznych źródeł z owej odległej epoki, twierdzenia i wnioski Wojciechowskiego są przeważnie postulatami, tj. domniemaniami historycznymi, ale są postulatami, a nie bezkrytycznie za Wincentym Kadłubkiem powtarzaną bajką dla niegrzecznych dzieci. Nadto — metoda prowadzenia wywodu naukowego, sposób wykorzystywania źródeł, ciężar zestawienia, dotąd pomijanych, mimo że znanych z historii powszechnej faktów, matematyczna precyzja rozumowania

i surowa rzetelność w traktowaniu przedmiotu — są u Wojciechowskiego tak nieodparcie przekonywujące, że trudno już dziś nie widzieć w jego książce najlepszego pomnika wiedzy o czasach Bolesława Śmiałego.

* *
* *

W oświetleniu Wojciechowskiego Bolesław Śmiały jest postacią tragiczną, zakrojoną na miarę niepośledniej wielkości, a jego konflikt z biskupem krakowskim Stanisławem, choć i przez Wojciechowskiego nie całkiem wyświetlony, jest konfliktem nie banalnie obyczajowym, ale na wskróś polityczno-moralno-społecznym. Tłem konfliktu jest przede wszystkim to, co bym nazwała walką Polski z ówczesną, jakby powiedzieć, „piątą kolumną" niemiecką, z którą borykał się Bolesław, a po której stronie znalazł się, niestety, świadomie lub nieświadomie, biskup Stanisław Szczepanowski. Obnażając tę, może nie zdrajczą w dzisiejszym znaczeniu tego słowa, ale błędną z punktu widzenia rehabilitowanej dziś postawy Bolesława politykę biskupa krakowskiego, Tadeusz Wojciechowski nie chciał lekkomyślnie, jak mu to w nagonce na jego książkę przypisano, szargać świętości narodowej, obalając istniejący od tylu wieków kościelny kult świętego Stanisława. Wojciechowski był sam człowiekiem głęboko religijnym i wierzącym katolikiem. Ale miłość dla prawdy była w nim silniejsza od uszanowania dla średniowiecznej, żeby się tak wyrazić, propagandy kościelnej, która w XIII dopiero wieku, działając w dobrej wierze dla celów podniesienia prestige'u narodowego Polski, ukształtowała legendę o świętości, a później wnioski o kanonizację męczennika, Stanisława ze Szczepanowa. Podważywszy zresztą, chcąc nie chcąc, kult św. Stanisława Wojciechowski wysunął za to innego, zdaje się o wiele prawowitszego świętego owych czasów, arcybiskupa gnieźnieńskiego Bogumiła. Bogumił nie został kanonizowany i figuruje w kalendarzu zaledwie jako błogosławiony. Mimo to on jest właśnie tym mężem polskiego średniowiecza, który zostawił po sobie tradycję świętości sięgającą czasów najdawniejszych i mającą charakter chłopskiej tradycji ludowej. Ludowy kult świętości Bogumiła, już w źródłach późniejszego średniowiecza nazywany prastarym, istnieje do dziś dnia w okolicach Koła nad Wartą, gdzie w nadwarciańskim Dobrowie Bogumił miał być eremitą, pustelnikiem zakonu benedyktyńskiego.

*
* *

Nie będę tu przytaczała argumentów Tadeusza Wojciechowskiego, ani danych naukowych, którymi operuje. Skreślę tylko pokrótce anegdotyczną niejako stronę rzeczywistości odsłoniętej przez jego dzieło naszym oczom.

W czasie panowania Bolesława Śmiałego państwo polskie z trudem dźwigało się z upadku, do jakiego przyszło po śmierci Bolesława Chrobrego. Bolesław Śmiały postanowił przywrócić Polsce dawną świetność, a to znaczyło przede wszystkim — odzyskać, raz już osiągniętą i utraconą, niezależność od Niemiec. Europa była wówczas widownią wielkiego dramatu dziejowego w postaci walki znakomitego papieża Grzegorza VII z królem a później cesarzem Niemiec Henrykiem IV o prymat władzy duchownej nad świecką. W tej walce Grzegorz

szukał sobie sprzymierzeńców pomiędzy narodami cierpiącymi od agresywnej potęgi Niemiec. A więc szukał ich oczywiście i w Polsce, która ze wszystkich takich krajów najbardziej ustawicznie, najuparciej, a przeważnie i najbardziej zwycięsko z Niemcami zawsze walczyła. Nasz tedy Bolesław Śmiały postanowił tę okoliczność dla dobra Polski wykorzystać, co świadczy o jego zmyśle politycznym i orientowaniu się w stosunkach ogólno-europejskich. Należy wątpić, czy Bolesław był tak bezwarunkowym entuzjastą wiekopomnych reform Grzegorza VII, zwłaszcza w tym, co dotyczyło przewagi władzy duchownej nad świecką. Tradycja o jego dumie oraz silnym instynkcie władania przeczy temu. Rozumiał jednak niemałą korzyść płynącą z poparcia przez taką potęgę, jaką był wtedy papież. Pozwalało mu ono rugować z Polski niemieckich biskupów sprzyjających Henrykowi IV i stanowiących właśnie główne kadry ówczesnej „piątej kolumny" niemieckiej w Polsce. Nie znamy wprawdzie ścisłych konkretnych faktów takiego rugowania, lecz wszystkie tradycje dotyczące Bolesława Śmiałego mówią o obsadzaniu przez niego katedr biskupich Polakami, jako o charakterystycznej dążności jego panowania. Poparcie Grzegorza pomogło też Bolesławowi zrzucić wszelkie pozory zależności od Niemców, co można było osiągnąć tylko przez koronację. Według tedy wszelkiego prawdopodobieństwa, za pośrednictwem wspomnianego tu Bogumiła, Bolesław poddał papieżowi Grzegorzowi VII Polskę w posłuszeństwo duchowe, a w zamian zażądał pomocy w sprawie podniesienia Polski do godności królestwa. Polityka Bolesława została uwieńczona pomyślnym skutkiem. Papież przysłał błogosławieństwo i koronę, a Bolesław koronował się w rocznicę koronacji swego pradziada, to znaczy w dzień Bożego Narodzenia 1076-go roku. Fakt ów zrobił w Niemczech piorunujące wrażenie. Wściekłość na Polskę okazała się większą niż nienawiść do Grzegorza. Skłócone walką religijną Niemcy jednoczą się momentalnie, a w niewiele dni po koronacji Bolesława wyklęty Henryk stanął już bosy w Canossie, gotów na wszelkie upokorzenia pokuty, byle mieć wolne ręce przeciw Polsce. Sprawy jednak nie poszły tak łatwo. Konflikt z papieżem i panami oraz biskupami popierającymi Grzegorza wciąż się odnawiał, osłabiając wewnętrznie Niemcy. I Henryk nie dałby wtedy zapewne rady Polsce, gdyby nie znalazły się ręce, które za niego i dla niego dzieła upadku Bolesława dokonały. Były to, niestety, ręce czeskie. Jest mi bardzo boleśnie mówić o tym, gdyż dla Czechów żywię bardzo serdeczne uczucia, a najściślejszą przyjaźń z czeskim państwem i narodem uważam za podwalinę naszej pomyślności dziejowej. Nie można jednak zmienić faktu ani zataić prawdy (zatajanie prawdy nie leży nigdy w interesie przyjaźni długo zwaśnionych narodów), że w średniowieczu Czesi zawsze stawali przy Niemcach przeciw Polsce. Owoczesny książę czeski Wratysław, zresztą rodzony szwagier Bolesława Śmiałego, miał może jakąś dalekosiężną myśl o przeciwstawieniu się kiedyś Niemcom po społu z siłami polskimi. Ale jeśli ją miał, dążył do niej nie przez szukanie przymierza z wolną Polską, ale przez zabór albo przynajmniej częściowy rozbiór Polski. I dokonał tego rozbioru, prawdopodobnie znowu dlatego, że udało mu się znaleźć stronników w Polsce. Stronnikami tymi byli: młodszy brat Bolesława, tzw. junior,

Władysław Herman, udzielny książę na Mazowszu, palatyn Sieciech, komes Magnus i — sądząc z gwałtowności zatargu z królem, głowa być może wspólnych z Czechami zamysłów — biskup Stanisław. Odkrywszy, jak wolno mniemać, spisek, Bolesław sądem królewskim skazał Stanisława jako zdrajcę na karę objęcia członków, z czego zapewne wynikła śmierć.

Groźny wyrok na biskupa wywołał konsternację w kraju, a nade wszystko był surowością już spóźnioną. Sprawa spisku zaszła zbyt daleko, a Bolesław, zaplątany w dodatku niebacznie w sprawy ruskie, nie zdążył już i nie zdołał ani przeciwdziałać, ani w walce orężnej zwyciężyć. Pokonany, uchodzi na Węgry, zaś Kraków i Małopolska zostają na 7 lat opanowane przez Wratysława, który odtąd tytułuje się księciem „na Pradze i Krakowie". Władysławowi Hermanowi, jako skromnemu lennikowi Niemiec, pozostawiono Mazowsze z Wielkopolską. Sensacją takiego obrotu sprawy jest fakt, że Wratysław, lennik wyklętego ponownie Henryka IV i działający w jego interesie, jest siłą rzeczy odstępcą od prawego papieża Grzegorza VII, którego Bolesław Śmiały był sprzymierzeńcem i w myśl obyczajów średniowiecznych — poddanym. Jak stąd wynika, przeciwgrzegorzowym też biskupem był Stanisław Szczepanowski, a przeciwgrzegorzowym księciem — Władysław Herman. I, w samej rzeczy, okrojona Polska Władysława Hermana była Polską wybranego niebawem antypapy Klemensa. Grzegorz VII, tak samo jak jego nieszczęsny sprzymierzeniec Bolesław Śmiały, umiera na wygnaniu. Na polskiej archikatedrze, po strąconym Bogumile, zasiada najprawdopodobniej jeden z czynnych uczestników spisku, przeciwgrzegorzowy Niemiec, opat weltenburski Henryk. Niemiecka „piąta kolumna" zwyciężyła i dopiero za Bolesława Krzywoustego Polska miała wrócić pod obediencję prawego popieża. Wtedy też dopiero zdołała się na nowo przeciwstawić Niemcom.

* * *

Taki jest materiał historyczny, z którego korzystałam, pisząc mój dramat. Czy ten materiał jest niezbitą prawdą historyczną, czy dobrze umotywowanym postulatem historycznym, to mnie już, jako artystę, nie obchodzi ani nie obowiązuje. Taki właśnie materiał historyczny był dla mnie najbardziej przekonywujący, trafił najlepiej do mojej wyobraźni artystycznej i do mojego wyczucia realnej rzeczywistości historycznej. Miałam prawo na nim się oprzeć i na jego kanwie rozesnuć wymyśloną już fantazję drugoplanowych postaci oraz drobniejszych szczegółów rozgrywającej się tragedii. Tak jak Matejko, Kraszewski i Wyspiański mieli prawo w swoich dziełach o Bolesławie Śmiałym oprzeć się na dawnej wersji historycznej. Co do mnie, z owej dawnej wersji wzięłam tylko, potrzebne mi do budowy utworu, dwa szczegóły: domniemany, zupełnie zresztą niehistoryczny romans Bolesława Śmiałego i również domniemany osobisty pobyt Bolesława w Kijowie przed wyrokiem na Stanisława. Oba te motywy grają zresztą w moim dramacie całkiem uboczną rolę ogniwek tkanki łącznej, aby się tak wyrazić. Dowolnie też wybrałam Gniezno na miejsce koronacji Bolesława. Żadne bowiem źródła nie wspominają o tym, gdzie się jego koronacja od-

bywała. Prawdopodobnie winna była odbywać się w Krakowie. Ponieważ jednak Bolesław wybrał na dzień koronacji rocznicę koronacji wielkiego pradziada, koronowanego w Gnieźnie, możliwe więc, że i sam koronował się w Gnieźnie. Artystycznie jest to zresztą zupełnie obojętne, mnie zaś Gniezno było potrzebne dla uwydatnienia postaci Bogumiła. Pokierowałam się więc tu wyłącznie względami artystycznymi.

Dramat mój napisałam językiem nowoczesnym, zlekka tylko zaprawionym średniowieczczyzną. Jak mówiono w jedenastym wieku nikt nie wie i można o tym tylko teoretycznie wnioskować. Wszystkie znane zabytki polszczyzny średniowiecznej pochodzą najwcześniej z XIV-go wieku. Starsza jest — może, ale nie na pewno — tylko „Bogurodzica". A i ten język znanych zabytków, choć o wiele późniejszy niż z XI-go wieku, byłby dziś dla ogółu czytelników niezrozumiały, a dla aktorów nie do opanowania. Któż nieobeznany ze studiami językowymi zrozumiałby np. od razu słowa „w yegosz yesm pwal", oznaczające: „któremum był ufał", lub zorientował się dość szybko, że słowa: „nauczę lyche drogam twoym" znaczą — „złych nauczę chodzić twoimi drogami". Mimo jednak tylu różnic, zwłaszcza gramatycznych, trzeba dodać, że jako wyraz treści pojęciowej ten język średniowieczny nie odbiega tak bardzo od współczesnego. I niejeden ze zwrotów mego dramatu mogący się wydawać bardzo nowoczesnym, np. „zamęczające czasy" — jest właśnie żywcem wzięty z polszczyzny średniowiecznej.

Wszystkie studia, potrzebne do napisania dramatu „Stanisław i Bogumił", porobiłam jeszcze przed wojną. Notatki i szkice do tekstu robiłam w przededniu wojny, w sierpniu 1939 roku, w czasie pobytu w Ciechocinku. Z dniem wybuchu wojny odłożyłam je na sześć, jak się okazało, lat, dla prac i zajęć bardziej koniecznych. Podjęłam na nowo pracę nad tym utworem 1-go lipca 1945 roku. Pisałam dramat równo dwa miesiące i skończyłam go 1-go września 1945 roku.

OSOBY:

BOLESŁAW ŚMIAŁY, *król polski, lat 29—34.*
BOGUMIŁ, *arcybiskup gnieźnieński, eremita z Dobrowa.*
STANISŁAW, *biskup krakowski.*
RADOSZ, *zwany* CZWAŃKO, *błazen królewski, lat 19—24.*
KRZYŻPIEŃ, *chłop, wolny dziedzic z Dobrowa.*
BRAT PAWEŁ, *kleryk, zaufany arcybiskupa.*
ZBILUT, *rycerz, posłaniec w misjach poufnych.*
DOMRAD, *dworzanin króla.*
WSZESŁAWA, *królowa, księżniczka ruska.*
KRYSTA, *dworka królowej.*
WŁADYSŁAW HERMAN, *książę na Płocku, brat młodszy króla.*
IZIASŁAW, *były książę kijowski, wuj króla.*
WRATYSŁAW, *książę czeski, szwagier króla.*
JAROMIR, *biskup praski, brat Wratysława.*
HENRYK, *opat weltenburski, Niemiec.*
I-SZY RYCERZ, II-GI RYCERZ } *obaj z rodu Jastrzębców.*
RYCERZ POLSKI.
RYCERZ CZESKI.
RYCERZ NIEMIECKI.
PACHOŁEK.
(DWORZANIN ARCYBISKUPA, PACHOŁKOWIE, DWORKI, RYCERZE, PANOWIE, STRAŻ).

AKT PIERWSZY

W Gnieźnie w przeddzień koronacji Bolesława Śmiałego. Rok 1076, wilia Bożego Narodzenia. Izba w dworcu arcybiskupa Bogumiła. Słońce zachodzi. Na zewnątrz słychać wzmagające się i cichnące odgłosy nadciągających na koronację pocztów i tłumów — skrzyp sań, odgłos dzwonków, nawoływania, dźwięki rogów. Izba chwilę pusta. Po mgnieniu Radosz, zwany Czwańko, błazen króla wbiega przez środkowe, otwarte na wielką sień, wejście. Młody, o jasnych, w tył zaczesanych włosach, zwinny i do tańca skłonny. Kieruje się ku drzwiom z boku sceny, po drodze, nie śpiesząc się, pląsa i śpiewa:

CZWAŃKO:

Ach, miły Boże, toć boli,
kie chłop kijem głowę goli,
alić barzej, barzej boli,
kię miła inszego woli.
Oja, oja, miła moja,
miła, miła, roztomiła...

BRAT PAWEŁ *(wprowadza Krzyżpienia. Na ich widok Czwańko składa ręce na piersiach, spuszcza oczy i nuci łacińską pieśń kościelną)*

CZWAŃKO:

Homo dei creatura,
cur in carne peritura
tam parva inest cura vitae aeternae...

BRAT PAWEŁ *(do Czwańka, skrywając chęć śmiechu):* Dziwnie się ono pienie pobożne w twoich uściech zaczyna, jakom słyszał...

CZWAŃKO: Bo widzisz, braciszku Pawle, pierwsze słowa były dla Pana Boga, który jako król nad króle, kocha się w błazeństwach nad błazeństwy. Drugie zaś słowa...

BRAT PAWEŁ: Ty, Czwańko! Nie trwoń dowcipów, bo ci dla króla zabraknie. I do bluźnierstwa się dogadasz.

CZWAŃKO: Zabraknie? Nie zabraknie. Więcej moja głowa dowcipów płodzi niźli książęce mennice denarów. A w tym od książęcej mennicy lepsza, że fałszywej monety nigdy z gęby nie puszcza. Do prawdy. przeto tylko się dogaduje...

BRAT PAWEŁ *(przerywa)*: Nie dałbym za twoje prawdy i fałszywego denara. *(do Krzyżpienia)* Tu sobie stańcie. Tu jego wielebność ksiądz arcybiskup nadejdzie. Tu będzie z wami mówił.

CZWAŃKO *(wlepia oczy w Krzyżpienia)*: A-a-a? Toż to jest Krzyżpień z naszej puszczy! Co za bogi e-e — przemówiłem się — co za niebiescy anieli was tu przywiedli?

KRZYŻPIEŃ *(ściąga łuby i stawia na ziemi kosze, którymi był obciążony)*: Czylim z waszej puszczy, to nie wiem, bo was nie znam, coście za panicz takowy, bestry jak on kraszony konik, co go z gliny dla dziecków lepią?

BRAT PAWEŁ *(poprawiając ogień i dorzucając szczap na komin)*: Ho-o-ho... konik... *(podśmiewa się)* z gliny... dla dziecków...

CZWAŃKO: Wyście, ojcze, z Dobrowa. Ja zasię Radosz. Radosz Sunkotów. No, Radosz... Z Lubienia. Nie poznajecie to?

KRZYŻPIEŃ: Sunkotów synek? Radosz? *(ogląda go)* On, on. Pomnę cię małym pachołkiem. Aleś ty miał z witeziami na wojnę chodzić. I na naukę, w księgach czytać, kany cię miało nosić. Cożeś się tak przystroił jak, nie przymierzając, kukiełka dla igraszki?

CZWAŃKO: Bom też jest — kukiełka dla igraszki, piewca i pyskacz królewski. Sprzykrzyło mi się, widzicie, z księgów ino ten świat poznawać i ludzi mieczem zabijać. Wolę językiem.

KRZYŻPIEŃ: Dużo moi oczy widzieli, ano, takiegom nie widział.

BRAT PAWEŁ: Nad'o go wszędy tu widzą. *(do Czwańka)* Ruszaj stąd, dworscy cię ku sobie wołali.

CZWAŃKO *(modlitewnie)*: Wołajcie, a błazna się dowołacie. *(Posyła Krzyżpieniowi pocałunek od ust)*. Najdę was wolnym czasem. Rozpowiedzieć! Rozpytać! Biże, będzie wesele! *(wybiega)*

KRZYŻPIEŃ: Odmieniony. Wojakiem ze wsi wyszedł, a nynie trzpiota się, jak żeby głupia makolągwa. *(do Pawła)* A nie wygonią mnie stąd, jako do południa wyganiali zewsząd, gdziem się docisnął?

BRAT PAWEŁ: Nie wygonią. Jego przewielebność mnogo dziś mają na głowie. Ale mi sami rzekli: jakby kto z Dobrowa albo z Lubienia widzieć mnie życzył — wprowadzić do dworca, żebym się z nim rozmówił.

KRZYŻPIEŃ: Pamiętny.

BRAT PAWEŁ: Pamiętny. I na małe rzeczy i na wielikie jednakowo pamiętny. Cożeż tam we waszych stronach mówią na oną koronację naszego pana?

KRZYŻPIEŃ: Po siołach ta o takich rzeczach mało mówią. Ale kto we świecie bywały, to rozumieją, że to jest niemieckiemu pod włos. Jużci, że koronowany koronowanemu kłaniać się już nie będzie musiał. To i lepiej.

BRAT PAWEŁ: Nasz tam i przez korony nieskory komu się kłaniać.

KRZYŻPIEŃ: Tylo, że my po opolach najbarzej o to stoim, żebyśmy tych niemieckich po kościołach nad sobą nie widzieli. Tak ono jest. I już.

BRAT PAWEŁ: Masz ci! Nie idzie o to, jakiego kto jest plemienia, tylko, czy Boga prawdziwego chwali.

KRZYŻPIEŃ: Nie na moją głowę to wyrozumieć, kto prawdziwego Boga chwali, kiej taką mową chwali, że go po naszemu, kto nie uczony, ani w ząb nie zrozumie. Tak ono jest i już.

BRAT PAWEŁ: Wżdyć z ambon każą po polsku. I nie plećcie, ociec. Nasz arcybiskup takoż łacińską mową się modli, gdyż jest Bogu najmilsza. *(po chwili)* A... o biskupie krakowskim, co u was w puszczach mówią?

KRZYŻPIEŃ: My o takim i nie słyszeli. Ale co ojca naszego i opiekuna, Bogumiła, to dobrze znamy. I swoje wiemy, chocia w słowiech wyłożyć nie poradzim. Żeby wszyscy na onych stolcach świętych siedzący i co w księgach czytają, jemu byli podobne, to imo łacińskie modły u ołtarza, ludzie by do starej wiary nie chcieli wracać.

BRAT PAWEŁ: Alboż jeszcze chcą?

KRZYŻPIEŃ: U nas ta nie chcą. Ale są, którzy Mazowszem ku Pomorzu na wyprawy chodzili. Dziwne rzeczy, prawią, widzieli i słyszeli. Młodyś latami pachołek, wielebny księże...

BRAT PAWEŁ: Jeszczem nie wyświęcony...

KRZYŻPIEŃ: Aleś uczennik, musi, mocny, kiedy cię tu trzymają. To mi też powiedz... Bo to, jak się powrócę z tego wielikiego świata, ludzie będą po dziedzictwach pytali. Jest-li prawda, że niemieckim rządom w naszym kraju będzie koniec?

BRAT PAWEŁ: Gdzieżeście to w Polsce niemieckie rządy widzieli?

KRZYŻPIEŃ *(śmieje się)*: He-he-e-. Sercem to mówisz, księżyku, czyli tylko gębą? A może być, że i nie wiesz, boś nie w latach. Ale ja stary, to wiem. Za nieboszczyka Kazimierza tak już ze wszystkim byli za Niemcami, te, co przy dworach książęcych się hodują i te, co krzywule a one rozłupane czapy biskupie noszą, że nic sami nie chcieli znaczyć. Jak się który chciał wysraci, to ku ichniej stolicy, niemieckiej, mówię, leciał i pytał, jak to zrobici.

BRAT PAWEŁ: Jęzory, to widzę, macie w onej Dobrowskiej puszczy nieoskrobane. Wszelako, jeśli prawdę mam rzec... *(przerywa, nasłuchując. Za sceną głos arcybiskupa Bogumiła).*

BOGUMIŁ *(za sceną)*: Brata Pawła! Pawła mi poszukajcie!

BRAT PAWEŁ *(śpiesząc ku drzwiom środkowym)*: Tu, panie! Tu mnie macie! *(Do wchodzącego ze Zbilutem)* Przywiozłem tego tu dziedzica z Dobrowa. Jakoście... Dla Boga? Zbilut! *(załamuje ręce z oklaskiem)* Aleś ty utrudzony!

BOGUMIŁ: Weź go, Pawko, daj mu, no, wiesz... jeść, pić, ogrzać się, ogarnąć. Z pośrodka Niemców od dwu niedziel ku nam się przedziera i ledwo na nogach stoi.

ZBILUT: Z Bogiem, bracie Pawle. Żałuj, żem opadł z sił, bo bym ci dziwów narozpowiadał. Prowadź mnie, gdzie bym mógł w onym gwałcie dzisiejszym lec i wyspać się. *(Paweł bierze go pod ramię, zmierżają na rozmowie ku bocznym drzwiom)*

BOGUMIŁ: Kogo, mówisz, Pawko, żeś przywiódł? *(poznaje)* Krzyżpień!!

No-o? O, to, to mi uciecha! Żyjesz? Zdrowy? Coż w Dobrowie? Jak chudoba? Co z ludźmi?

KRZYŻPIEŃ *(przypada mu do kolan):* Żyją — mrą — jako to śmiertne ludzie. Tak ono jest i już. Anoście są, ano was widzę, ojczaszku ulubiony.

PACHOŁEK *(w roboczym fartuchu wpada na bratą Pawła):* Bracie Pawle! Gdzieżeście? Sukna szarłatnego na kościół nie dostawa. Zaczenim krasić siwe, ano nam on czerw przemyski licho krasi, bez to, że... *(spostrzega arcybiskupa i urywa zmieszany)*

BRAT PAWEŁ: Masz ci! Jeszcze i to. Czekajcie, wnet ku wam idę!

BOGUMIŁ *(ściskając Krzyżpienia, roztargniony)* A ona kara Dryjów, com ją leczył? *(odwraca się ku odchodzącym)* Pawło! Daj baczenie na księcia Hermanowych ludzi. Żeby do zwady z kim nie doszło!

BRAT PAWEŁ *(od proga):* Po dwu krańcach miasta rozmieścilim królewskich i biskupa krakowskiego. Zaś księcia Hermanowych osobno aż na podgrodziu.

ZBILUT *(głośno ku Pawłowemu uchu):* Nie warci oni i podgrodzia. *(wychodzą)*

BOGUMIŁ *(do siebie):* Na podgrodziu... Nie dobrze. No — to się jeszcze obaczy. *(do Krzyżpienia)* Darujcie, że wam nie dostoję. Czasu mało. Wieliki dzień. Spraw na głowie jak mrowia. Ani podobna gościem się naradować.

KRZYŻPIEŃ: Nie wadzi. Na świecie, jako na świecie, tak ono jest i już. Dość mi na tym, że moi oczy widzieli, jakoście tutaj są. Wszytcy was, panie, pozdrawiają, wszystkim nam tęga za wami. Proś mołwią, Krzyżpień, może się ociec Bogumił ku nam wrócą, może naju chocioż nawiedzą. Rozmiłowali was! A ona kara klaczka, ta u Dryjów — zdrowa. Bryka, że, o —

BOGUMIŁ *(chodząc potrąca rozstawione kosze):* Go zaś jest? Czyje to? Bryka, mówicie? Ano, tom rad...

KRZYŻPIEŃ: Od Dobrowian, od naszych ludzi. Z puszczy, z ostrowi. Chociaż ta macie tu wszytkiego, aliści każdy rad był wam co posłać, żebyście posmakowali miodu syconego z naszych barci na Gody, jajec od naszych kureczków i sera i kołaczy i ryby nasuszonej, co się za waszym do Pana Jezusa przyczynieniem we Warcie ozmnożyła, że jaż, jaż...

BOGUMIŁ: Daiże wam Boże we stokroć. No, wiecie... A toście też nanieśli. Mamy swojego dość, ale króla przy wilii waszym gościńcem podejmę. Miło mu będzie przed uroczystym dniem chleb jakoby z ręki ludu swego pożywać.

KRZYŻPIEŃ: Niech ta poje. Wieliki on, mołwią, jest król i szczodry. I spaniały. Ale wyście są u nas pierwiejszy.

BOGUMIŁ: To mówicie, że mnie tam wspominają?

KRZYŻPIEŃ: Jeszcze by nie? Tylo że — e — powiadają — jużci on za wysoko, by ku nam zeszedł, nasz skot błogosławici, a od choroby za łaską boską chronici, jako niegdy bywało.

BOGUMIŁ: Nie-e. Tak ono nie jest. Milsze mi wasze ostrowy i dobrow-

ska pustelnia od królewskich pałaców. Ano — wiecie — mnie tu Bóg do pilnowania wielikich rzeczy postawił.

KRZYŻPIEŃ: Byście też, panie, upilnowali, żeby niemieckim po zakonach i kościołach miejsca u nas nie było. Bez to i Niemiec z wojskami swymi straszny, bo mu owi dróżki do naju wskazują a prostują. Tak wszystek naród prawi.

BOGUMIŁ: My to wiemy. Ale to z wielikimi potęgami świata sprawa. Nie tak to łatwo zdziałać. *(dorzuca do ognia, Krzyżpień pomaga mu)*

KRZYŻPIEŃ: U nas są, co chodzili z królem latoś do Czeskiego Lasu. Mówią, jakoby niemiecki ze swoimi panami w swarach. Nie taki już mocny, żeby ichnich biskupów a mnichów zaszczycił, jak się ich pogna precz. Nie czas-li na to?

BOGUMIŁ: Biskup, synu, a też i ksiądz najmilszy, jest pomazańcem bożym, czyby Niemiec był, czy z naszego plemienia. Byle szedł drogą przez namiestnika Chrystusowego rzymskiego przykazaną, winy się na nim nie pokaże.

KRZYŻPIEŃ *(uparcie)*: U nas prawią, jako że oni za namiestnikiem diabelskim, cesarzem niemieckim idą. I nie tak Boga, jak ichni pożytek — niemieckiego, mówię — mają w zamysłach swoich. Owi, co z Niemców się wywodzą.

BOGUMIŁ: No... jużci. We wszym stworzeniu każde chce być za siebie samo, a obcego doma wiecznie cierpieć nikt nie rad. Wżdyć o tym nie wam, owieczkom naszym, sądzić. Są, którzy mają to na pieczy. *(klaszcze. We drzwiach staje dworzanin arcybiskupa)*: Biskup krakowski, czy przyzwoitą gospodę ze swoim dworem dostał? Idź, popatrz, czyli im ta na czym nie zbywa? *(za odchodzącym)*. Wszytkiego im dostawić czego by żądali!

(Przez środkowe drzwi wbiega tanecznie Czwańko, a za nim wchodzi dworzanin króla, Domrad).

DOMRAD: Król ku wam, panie, idą.

CZWAŃKO: Domradku! Nie trza i zapowiadać. Kiedy błazna widzicie, wiadomo, król jest blisko.

BOGUMIŁ *(do Czwańka)*: Błazna tu wnet nie będzie. Daję ci w opiekę tego tu gospodarza z Dobrowa. Prowadź go do brata Pawła. On już zadba, żeby gościowi mnie miłemu dogodzić. Krzyżpień, bracie! Ten ci Radosz, Czwańkiem go tu, wiesz, nazywamy... Choć jeno gędźbiarz i trzpiot, zacne jest chłopię. A żeś i dzieckiem go znawał, zezwól, niech ci pokaże drogę.

CZWAŃKO: Nie sromajcie się, Krzyżpień. Za króla was poczytają, kiedy was ujrzą z błaznem w parze.

BOLESŁAW *(nadciąga ku drzwiom środkowym w gronie dworzan i rycerzy, szumnym i gwarnym. Zatrzymuje ich gestem ręki u proga)*: Ostawcie mnie tu, dzieci, samego. Idźcie miodem się rozgrzać przed nocną służbą bożą. Jeno wrzawy nie czynić. Żeby mi nikt na was ani krzywym okiem nie miał przyczyny spojrzeć. *(do Bogumiła)* Macie mnie tedy i mówcie, nie mieszkając, co Zbilut z Niemiec przyniósł?

BOGUMIŁ: Witajcie, panie, w moich progach. Spocznijcie.

BOLESŁAW: A gdzież Zbilut?

BOGUMIŁ: Wielmi się strudził i śpi. Jak wytchnie, sami go jeszcze wypytacie. Rzeczy są niemałej wagi.

BOLESŁAW *(w stronę Krzyżpienia, zatrzymanego przez Czwańkę, aby się na króla popatrzył):* A to zaś kto?

BOGUMIŁ: To wasz poddany z Dobrowa. Z mojego Dobrowa.

KRZYŻPIEŃ *(kłania się nisko baranicą):* Nie nauczonym — jakby — z królmi — się witać. Chociem najradszy poczciwość wam przystojną, panie, wyrządzić.

BOLESŁAW: Co was wywiodło z domu na taki ziąb? W taką daleką drogę?

KRZYŻPIEŃ: Nie taki ta znów świat. Jak obwołali po opolach o koronowaniu, i że nasz miłowany ociec Bogumił...

BOGUMIŁ *(odgania się rękoma):* Jeno nie o mnie, nie o mnie...

BOLESŁAW: Tedy nie krzywda żadna? Bo jam to znów nauczony, że jak poddanych maluczkich widzę, krzywdą to czyjąś zalatuje.

KRZYŻPIEŃ: Krzywda? *(Zastanawia się i ogląda po obecnych)* Ano, nalazłby się niejeden, co bywa ludziom robotującym ciężki. Wżdyć nie z tym ja tu jachał. I od was, najjaśniejszy królu, nijakiej krzywdym nie uświadczył. Okrom tej chyba, żeście nam ojca naszego i opiekuna, Bogumiła, z pustelni dobrowskiej ku sobie wzieni.

BOGUMIŁ: Krzyżpień, no, cóże wy?

BOLESŁAW: On wam tu lepiej służy niźli na puszczy. Jak was mianują, dziedzicu? Bo widzi mi się, żeście z wolnych?

KRZYŻPIEŃ: Z wolnych jestem. Zowię się Krzyżpień.

BOLESŁAW: Krzyżpień... Nacie ten pierścień. Na pamiątkę od króla. Nie wzdragaj się. Niech w twoim rodzie znają, że byłeś przy naszym koronowaniu.

KRZYŻPIEŃ *(z ociąganiem przyjmuje pierścień, owija go w szmatkę i chowa w zanadrzu kożucha):* Jak mój najmłodszy z tym przybędzie, przyjmcie go, miłościwy panie, między swoich wojaków.

BOLESŁAW: I bez pierścienia przyjmę. Bywajcie z Bogiem, Krzyżpień.

KRZYŻPIEŃ *(żegna się z oboma dostojnikami):* Jeno kukły mi bestrej ze synka, miłościwi, nie uczyńcie, jak z onego Radoszka Sunkotów.

CZWAŃKO *(który zagapiony pożerał oczyma króla, ocykając się):* Radosz sam siebie czyni, czym być zechce. A tym od króla władniejszy, że król nie każdego mocen jest na błazna przysposobić. Czwańko zaś i z króla błazna zrobi.

BOLESŁAW *(za odchodzącym):* Ej, Czwańko! Przytnę ci język młokosie.

CZWAŃKO *(z ręką przy uchu):* Coście rzekli, najmiłościwszy? Jako żyć bez Czwańka nie możecie? Nie zafrasujcie się, królu, na śmierć. Wnet mnie ujrzycie z powrotem! *(wyskakuje z komnaty, za nim wychodzi Krzyżpień z gestem rozbawionego zgorszenia)*

BOLESŁAW: Mówcież, mówcież. Pilno mi do tych wieści! *(wstaje, chodzi,*

„TURNIEJ“

GOBELIN STEFANA GAŁKOWSKIEGO

„PANNA NA NIEDŹWIEDZIU“

FRAGMENT GOBELINU „LEGENDA“ STEFANA GAŁKOWSKIEGO

nalewa sobie piwa z dzbana. Za sceną cichną odgłosy życia, niekiedy słychać, tylko monotonne „czu-u-u-waj" nocnych straży)

BOGUMIŁ: Wiadomość o waszym wyniesieniu się na godność królewską już się rozeszła po niemieckich krainach. Panowie sascy, no... tak się przerazili, że gotowi jednać się z Henrykiem. Najgorsi do tej pory jego nieprzyjaciele wszędzie tylko larum podnoszą, że gdy się Niemcy pomiędzy sobą wyrzynają, książę polski posięgnął się bezwstydnie o koronę przeciw prawom i na hańbę królewstwa niemieckiego.

BOLESŁAW: Bodaj wilkołak ich pokąsał! Przez ich swary — jam koronę odzyskał, przez moją koronę — oni do zgody dojdą. To mnie się wcale nie podoba, co tu dużo gadać. *(zamyśla się)* Tak to dobre ze złego, a złe z dobrego początek bierze.

BOGUMIŁ: Jest jeszcze druga wieść. *(z wahaniem)* Henryk niemiecki z ojcem świętym zgody szuka. O zdjęcie klątwy zabiega i pokutę jakoby gotów czynić.

BOLESŁAW *(zrywa się z miejsca)*: A toście we mnie strzelili, jakoby dzika w komorę celnie trafił! Co tu dużo gadać! To jest wieść bardzo szpetna.

BOGUMIŁ: Opamiętajcie się, panie. Pojednania z papieżem nielża szpetnością nazywać. I nie bądźcie małego ducha. Ojciec święty zgody, no... łatwo nie przyjmie. A przyjąwszy, od tego nie odstąpi, że królestwa wszystkie mają istnieć o własnej swobodzie i nie podlegać królom innych królestw.

BOLESŁAW: Albo też odstąpi, jeśli za tę cenę podległość i pokorę Henryka sobie kupi.

BOGUMIŁ: Świeckie to jest myślenie. Wy wciąż wielkości papieża Grzegorza nie przenikacie. Jemu o ład we świecie całym idzie, wy zaś, no... o kupczeniu losem państw poważacie się mówić.

BOLESŁAW: Tego po mnie i nie czekajcie, żebym myślał jak mnich, a nie jak świecki król.

BOGUMIŁ: To przecie musicie wyrozumieć, że jeśli pokuta Henryka będzie szczerą... A tylko taką papież przyjmie... Tedy niemiecki, no.. we wszystkim Grzegorzowi poddać się będzie zniewolony. Więc i w tym, co dotyczy niezawisłości królestw chrześcijańskich.

BOLESŁAW *(śmieje się)*: Ejże! Mówcie tak na kazalnicy, ale nie do mnie. Wierzycie wy, tak z ręką na sercu, że Niemiec niezawisłość czyją dla miłości papieża uszanuje?

BOGUMIŁ: Mało który z książąt zdolny jest czynić, co powinien nie już papieżowi, ale Bogu wiekuistemu. I nie przeczę, że od waszej koronacji niebezpieczeństwo niemieckie jako cień od rosnącego światła olbrzymieje. Trzeba się mieć na baczności. Tegom wszelako pewny, że papież będzie za wami jako za synem swoim stawał. I o waszą krzywdę — gdyby zaszła — upomni się. O jego przyjacielstwie wątpić wam niepodobna.

BOLESŁAW: Jeśli przyjaciel mój z wrogiem się moim łączy, wroga mi od tego nie ubędzie, tylko ubędzie przyjaciela.

BOGUMIŁ: Tak ono nie jest. Ale przyznaję, że nienawiść Henryka prze-

ciwko wam i przeciwko polskiemu królestwu może, no... wiadomo... do czasu dobre skutki opieki i przyjaźni papieskiej w niwecz obracać.

BOLESŁAW: Opieka papieska i posłuszeństwo Rzymowi, któremu ze wszystkim królestwem za waszą radą się poddałem, nieuciążliwe mi były, bo Rzym daleko. Władzę duchowną nad sobą uznać, co prawda, wcale mi nie ochota. Wszelako... póki was mam na metropolii, to bylem katedry polskiego rodu biskupami obsadził, nie straszna mi księża przewaga. Ano, rzeczy się odmieniają, jeśli..

BOGUMIŁ *(przerywa):* Wy jeno o to stoicie, żeby Niemców na katedrach nie było. A rzecz w tym, aby i polskich biskupów do wielkich reform papieża Grzegorza nagiąć. O ten wieliki cel mało dbacie.

BOLESŁAW: Dbam, na ile ten wielki cel zgadza się z pożytkiem dla mojego królestwa. Jak się w Niemczech zbuntowani biskupi do onych reform papieża Grzegorza ponaginają, to i u nas, ci z Niemców, co stoją za Henrykiem, pójdą za nimi. A wtedy papież nie da mi ich rugować. Jako, że już nie będą schyzmą śmierdzieć. I co tu dużo gadać — moje reformy natenczas licho weźmie.

BOGUMIŁ: Ile ważniejsze są Grzegorzowe od waszych, panie, po tym to można poznać, że nie obcego a polskiego rodu biskupi z wrogami papieża przeciwko wam się zmawiają. Sprawy plemienne znikome się pokazują w obliczu walki o powszechne sprawy ducha.

BOLESŁAW: Macie na myśli krakowskiego Stanisława?

BOGUMIŁ: I jego i drugich, co za nim stoją, a byliby ile mniej dla domowej zgody szkodni, żeby papieża lepiej czcili.

BOLESŁAW: Niech go czczą, ale nie po społu z pokutującym Henrykiem. Co tu dużo gadać. Z papieskiego przyjacielstwa tyle tylko pożytku, że — klątwami Niemcom krew ich smoczą spod serca im toczy. Jeśli miast kląć, ojciec święty zacznie mi Niemców głaskać, nic dobrego stąd się dla nas nie może urodzić.

BOGUMIŁ: Co dobrym będzie dla człowieczeństwa w kościele powszechnym pod prawym papieżem zjednoczonego, to musi dobrym się okazać i dla waszego królestwa.

BOLESŁAW: Mogłoby, żeby Grzegorz był na stolicy Piotrowej wieczny, a Henryk Czwarty żeby myślał waszą, Bogumiłową głową i wasze serce nosił w piersi. Co wiecie, że ono nie jest.

BOGUMIŁ: Nie orzekajmy przed czasem. Dość na tym, że wiemy w porę, co trzeba. Tylem już nieprawość światową wyrozumiał, że mi nie tajno, co się może po Henrykowej zgodzie z ojcem świętym pokazać. Tego dla powtóre zalecam, żebyście się mieli, no... na baczności i przezornie a skutecznie sobie poczynali.

BOLESŁAW: Cała przezorność gotowym być do wojny. Potwierdza się, co i tak było jasne, że kładąc koronę, staję do rozprawy z Niemcami na śmierć i życie. Sił mi nie zbraknie. Wiecze stanie za mną. I okrom zdradnych kno-

waczy między górnymi panami, cały gmin, cały lud mój wojenny i pracowity będzie ze mną.

BOGUMIŁ: Lud pospolity będzie z wami. Ów Krzyżpień, któremuście pierścień dali, myśli jak wy, a to bywa rzadko, aby króla myśl była jedna z myślą poddanych.

BOLESŁAW: Zamknijmy rzecz. To wszystko, co Zbilut mówił?

BOGUMIŁ: Może jeszcze co i dorzuci, jak się wyśpi.

BOLESŁAW: Trzeba mi z Rusią i z Węgrami mocniej się sprzęgnąć. Ale choćbym najcudniej to sprawił, to nigdy żadnej nie mam od południa i od wschodu pewności. Zawżdy niemiecki któregoś z ich książąt przeciw mnie w zanadrzu chowa. Jak teraz onego wuja mego lubego, Iziasława.

BOGUMIŁ: Strzeżcie się, panie, by ktoś jeszcze nie nalazł się przeciwko wam u Henryka w zanadrzu.

BOLESŁAW: Anom czekał, że te słowa rzekniecie. Ale ja Władysława Hermana do Niemców nie puszczę. I co tu dużo gadać — to niemrawiec. Choć i brat — nie nazwę go inaczej. Takim na łbie rogi nie łatwo wyrastają.

BOGUMIŁ: Takim rogi na łbie najłacniej wyrastają. Woły to z rogami chodzą a nie lwy. Jak nie wyrosną, to mu je drudzy przyprawią, aby was bódł.

BOLESŁAW: Nie-e. Korona moja obcych złość może podżegać, ale swoich złe zamysły uskromi.

BOGUMIŁ: Bóg daj. Tylko że biskup krakowski, a Sieciech, a komes Magnus więcej od was, panie, mają chytrości i mniej dobrych intencyj. Tymi samymi kośćmi, którymi wy byście dobro królestwa wygrali — nieszczęście, nawet go i nie postrzegając, wygrają.

BOLESŁAW: Tymi samymi kośćmi???

BOGUMIŁ: A no? Czeskimi. Z Wratysławem czeskim imo wszystko winniście byli do zgody a nie do wojny przeć, zanim insi, no . . . za waszymi plecyma umawiać się z nim zaczną.

BOLESŁAW: Z Wratysławem? Nie mówiliście o nim. Albom z nim zgody nie próbował? Czy mu siostry za żonę nie dałem? Com zyskał? Że i Świętochna moja luba w jego łożu stała mi się nieprzyjacielem. Czeski dom wcale już w niewolników niemieckich się obrócił. A teraz jeszcze przeciwko papieżowi stają. I wy na to nic? Nie-e-, co tu dużo gadać! Dajcie mi pokój!

BOGUMIŁ: Wratysław czeski na złej drodze, wżdyć jeszcze nie schyzmatyk. Przywieść go do posłuszeństwa papieżowi świętą byłoby naszego królestwa misją. Jak onych misją było niegdy nas do chrześcijaństwa przywieść.

BOLESŁAW: Dawno odrzekli się oni przyjacielstwa z naszym domem Piastowskim dla niemieckiego kochanka. I sami bodaj nigdy z paszczy niemieckiej nie wylezą i nas w nią pchają. Dość, ojcze. Już i tak zmąciło mi się serce. Nie psowajcie go do cna oną zarazą po-bra-tym-czą! Chcę być jasny i smirny w przededniu jutrzejszego tryumfu. Rzeknijcie lepiej, co papiescy?

BOGUMIŁ: Legacikowie? *(uśmiecha się)* Nosa z izbów swoich nie pokazują, bo do mrozu naszego, wiecie, nie nawykli. Pobożni ludzie, owszem, poczciwi.

Nic z naszych rzeczy nie rozumią, ale jużcić ich obecność pamiętnym czyni, że koronacja tyleż jest dziełem ręku waszych, co i ręku papieskich.

(Daje się słyszeć pobrzękiwanie gęśli Czwańka. W środkowych drzwiach ukazuje się Wszesława z dworkami i z Czwańkiem).

WSZESŁAWA *(do Bogumiła):* Pokój waszemu domowi, dostojny gospodynie i bat'ko wy nasz lubiezny.

BOGUMIŁ: A-a, witajcie z Bogiem w moich progach, miłościwa pani. Wielmi rad jestem, iże u lichego sługi Bożego raczycie bawić w ostatni wieczór przed świętym pomazaniem waszej godności królewskiej. *(klaszcze. Dwaj dworzanie wnoszą kagańce oliwne i rozmieszczają je)* Wołajcie pacholików i stół mi tu do wieczerzy dla miłościwych królestwa nagotujcie. Weźcie jadło z tych oto koszy i klubów, a czego brak z kuchnie i ze spiżarnie podawajcie. *(dworzanie wychodzą z jadłem Krzyżpienia)* Zacni goście, podejmę was rybą, miodem i chlebem z moich rodzinnych stron.

BOLESŁAW *(prowadzi żonę ku ławie kilimem krytej):* Miła... Wszechno. Nie zgotowałemże ci tryumfu godnego twojej cnoty?

WSZESŁAWA *(nieśmiało i z żałością):* Jaki tryumf? Miłość męża — jedyny tryumf niewiasty.

BOLESŁAW: Ej, Czwańko! Nie brząkaj po próżnicy. Śpiewaj — królowa smutna. Ksiądz arcybiskup na świecką pieśń dziś pozwoli. *(wchodzi Władysław Herman)* Herman, witaj. Tośmy i między domowymi.

CZWAŃKO *(pociąga nosem):* Wnet zaśpiewam, jeno że czeskim serem okrutnie zaleciało. Zemdliło me.

BOLESŁAW *(zagaduje):* Siadaj, bracie. Żal, że nasz mały Mieszko już śpi, bo by nas lepiej ucieszyła jego dziecińska igraszka, *(z marsem ku Czwańkowi)* niż Czwańkowe błazeństwa.

CZWAŃKO: Głupi Czwańku! Jeśli królowi czeski ser w nosie nie kręci, co ci o to, czy go czuć *(nuci)*, czyli nie czuć. *(brząka. Do Wszesławy)* Jaką pieśń chcesz usłyszeć, królowo? I wy, panie, krasne między krasnymi?

BOLESŁAW *(do Władysława Hermana):* Herman, coś taki krzywy? Jakbyście oboje z Wszesławą markotni byli, że Polska znów na królestwo jest wyniesiona?

WŁADYSŁAW HERMAN: Nie o tom jest markotny, tylko że moi ludzie złe gospody aż na podgrodziu dostali.

BOGUMIŁ: Temu da się wnet rady. *(do jednego z pacholików, z którymi krząta się koło stołu)* Szukaj mi brata Pawła. W skok pośpiej, żywo, żywo! Wybaczcie, miłościwy książę, w onym zamęcie nie dopatrzyło się.

BOLESŁAW *(śmieje się):* Niech moi na podgrodzie idą. Co dużo gadać. Im ta miejsce ujmy nijakiej nie przyniesie.

WŁADYSŁAW HERMAN: Wy, miłościwy bracie, i wygadzając, obrazy nie mieszkacie przyczynić.

BOLESŁAW: Ty zaś, żebym cię i miodem smarował, przeciwiasz mi się i szemrzesz.

BOGUMIŁ: Pax, miłościwi goście, bo się dwórki z was śmieją. Piej, Czwańko! Możesz po świecku, byle nic swywolnego.

CZWAŃKO *(dmucha)*: Ulatuj precz, bezwstydne „swy", niech ostanie tylko „wolnego". A że „wolnego" dwoje znaczy, tedy zaśpiewam, jak niewoleni wolnymi się stawają: *(śpiewa)*

Serby na Niemca w bój ciągnęli,
A po niemiecku nie umieli.
Ostrogi sobie przypinali
I ostre miecze przywieszali.
W szerokie pole wyruszyli...

BOLESŁAW: O-ho-ho! Łużyckich Serbów pieśń... Odwieczne boje... Hej, Nysa... Nysa... W cudzych nynie znów ręku...

CZWAŃKO:

Pierwszykroć z wrogiem bój stoczyli,
Wielkie korzyści zeń dobyli.
Gdy się król-książę o tym dowie...

BOLESŁAW *(podchwytuje)*.

Wszystkich walecznych przed się zowie,
Wszystkim darował złote stroje,
Wszystkich policzył za swe woje... *(przerywa)* Herman, już ci się ksiądz arcybiskup o twoich ludzi zatroskał. A ty wciąż niby sowa. Ciągnij z nami. Nie śpiewają to u was na Mazowszu? Ejże, bo pomyślę, że isto mi jutrzejszej korony zazdrościsz! *(Kiedy obraca się ku niemu, zza pasa wypada mu rękawica, którą dworka królowej Krysta podnosi i przyciska do ust)*

(Dworki wtórują):

WSZESŁAWA *(postrzega to — gorzko)*: Komu złota korona — a komu plecie się cierniowa.

BOLESŁAW *(patrzy na Krystę)*: A komu... wije się... różana...

CZWAŃKO *(przeskakuje niepostrzeżenie w pieśń miłosną)*:

Miłości, cożeś uczyniła,
Eżeś mnie tak zaślepiła...

(Bolesław i Krysta wpatrzeni w siebie)

BOGUMIŁ: Czwańko! *(Czwańko wraca do poprzedniej pieśni)* Miłościwy królu! *(z naciskiem)* Miłościwy królu! *(Wszesława daje dworkom niecierpliwy znak ręką, żeby wyszły)* Proszę was ku wieczerzy! *(klaszcze, pacholikowie wnoszą dymiącą polewkę z piwa i stają za progiem, po dwu stronach otwartych środkowych drzwi, przez które wychodzą dworki, wykiwując za sobą wciąż śpiewającego pieśń o Serbach, Czwańkę)*

BOLESŁAW *(przyciska rękę Wszesławy do serca i prowadzi ją do stołu):* Wszesławo, nie zasmucaj mnie i siebie błahą troską. Chmury zbierają się i tak nad moją głową, a dzień jutrzejszego tryumfu tak łacno może być ostatnim dniem pogody i wesela.

BOGUMIŁ *(błogosławi stół i stojącą dokoła niego rodzinę królewską):* In nomine patris et filii ... *(mruczy modlitwę łacińską. Głośno)* Puer natus est nobis. Jezu, Odkupicielu świata, Boże. W noc pamiątki Przenajświętszego Narodzenia Twego pod opłceniem człowieczym przyjmi pokorną modlitwę sługi sług Twoich, jąż podnoszę do Twego tronu o zachowanie w szczęśliwości, we wolności, w całości i przezpieczności wznowionego królestwa naszego polskiego.

(Za sceną w czasie modlitwy dają się słyszeć dzwony kościelne i dalekie pienia religijne na Boże Narodzenie).

Kurtyna.

(Ciąg dalszy nastąpi)

PIJAWKI

Wilgotny krzyk na szyszkobranie,
leśne psy, gorące łanie,
siwej nocy kruk za uchem!
Chciałbym dzikim być pastuchem,
na marchwiskach prząść wrzeciono
w tę godzinę nastrojoną.

Ale jakże słowa zimne,
stare pola jakże dymne:
Płacze żal siwym popiołem,
płynie górą, płynie dołem,
a dym — złotogrzywa dzicz,
czarna ziemia — czarna prycz.

Tylko w płotach cicho, pusto,
zła kostucha zgniłą chustą
chude domy zaodziewa,
tylko zwolna poprzez drzewa
wwierci się do uszu kleszcz:
„ej pijawki!" — ziąb i deszcz.

Zapłotkami, ogrodami
idzie baba z pijawkami.
Deszcz mży, reumatyzm w kościach,
droga jak po rybich ościach,
w ręku kij, na plecach kosz,
na dnie osiem flach za grosz.

Idzie dola — ruda plucha,
stara nędza zawierucha,
idzie, wiesza się u skobli,
wedle pola, wedle grobli,

a na polu chory chłop,
stary mór, zajęczy trop.

A za tym zajęczym tropem
trumna skropiona hyzopem,
tylko gwiazdy jej niebiosów
jakby pukiel białych kłosów . . .

Po kolanach kogoś strzyknie,
ktoś zbladł i na oczach niknie,
kaszel suchy rwie wnętrzności,
ciąży wiek i puchną kości;
w płucach piasek, w oczach kurz: —
jesień, zima, trumna już!

GRUSZA

Suche gałęzie — plucha dola —
na wichrze rozmierzwione kudły, —
garbata, krzywa i wychudła
z kawkami i krukami — w polu.

Świecą na szyi strupy, wole, —
jak lampki, u pni kłaki rude
a za pazuchą gduli strzęp.
Ktoś rzucił na nią zmarzłą grudą —
i teraz cieknie krew po korze.

Wozy i pługi przez ustronia,
przez pola suną i ostrowy.
I chylą przed nią nisko głowy
czerwone jak talary konie.

I POLSKIE DZIAŁA

Czterdzieści morgów krwi jak Wołga,
kaszlą katiusze, a tu stępy:
kierat natarcia, wieś — źdźbła słom,
gdzie Swantewita koń u czołgu, —
i szczygły lecą w ostu kępy.
i jasny grom bombowca w dom.

Złote skrzydełka włosów Tej,
co lufy armat kierowała,
a skąd padł strzał, tam chłopcy trzej.

Jeden wzdłuż mapy wodzi kciukiem,
młodszy — u korby, a machina
z rąk trzecich ssie wymiączko — jaszcz.
Kulę za kulą ssie półłukiem
zgnieciona grusza i kalina,
brzeg rzeki, krzyż i las i chaszcz.

A co? Nasz bój! — i młodość ma —
i stara wierzba zapłakała
i osiem wzgórz ... a może dwa?

Słonko od wschodu do zachodu
w gardziel baterii wpycha paszę,
i masz wrażenie, że w tej wsi
o zmierzchu płuca wszystkich stodół
rozrywa rdzawy, suchy kaszel
a las nie umarł, ale śpi.

A w śnie tym: pług i sierp — i szpon,
białego orła łeb okuty,
błysk skrzydła, hełmu twardy glon.

Dzyń, dzyń — i tam z piórkami śniegu
z rosy i mchu muzyka dzwonów —
złote skrzydełka wstążki łóz,
skąd ino łza — i kraju tego
serce z zielonych brzóz i klonów,
a nad nim Wielki Biały Wóz ...

Układam w jaszcz armatki cię,
zielona gałęzinko nuty,
kołysz się, kołysz, nie budź się!

POEMAT TŁUMACZONY Z OBCEGO JĘZYKA

1

Odbiłem się pluskiem od przystani. Nocą — czółno wydawało mi się odpryskiem rośliny, liściem lub płatem kory,
A port zamykały przede mną łamacze fal, jak druciane ramiona, zakończone pięściami świateł.
Otwór między nimi wyznaczał mi drogę na wprost — tunel sklepiony krągło gwiazdami,
Cisza po każdym uderzeniu wioseł rysowała jego ściany boczne.

2

Po prawej stronie, twardo, jak niespodziewana strofa epiczna w lirycznym wierszu,
Rysuje się głębia wstępująca w głąb morza; to stroma kępa lądu.
W dzieciństwie, gdy jesień tylekroć łagodziła barwę wilgotnej trawy ostry zgrzyt piany, tnącej z ukosa wybrzeże,
Rozpinałem szary namiot wieczoru latawcem, niby długą, wydrążoną tyczką bambusową, niby lunetą, w której szkle rysował się nowy księżyc.

3

Teraz, nocny mój tunel prowadził na wprost poziomo. Starałem się zanurzać wiosła jak najciszej,
By nie rozbić jego szklanych ścian — posuwałem się wzdłuż ciemności, a wiódł mnie instynkt linii prostej.
Czułem jak woda wynosi nacisk czółna na powierzchnię, lekkie kołysanie utwierdzało pod mymi stopami jej głębokość,
Aż nadeszła chwila, w której zostałem wypchnięty poza otwarte usta falochronów.

4

Oto cel, do którego zdążam: okręt stojący na redzie w poprzek tunelu, zamykający czarno jego przeźroczystość,
Śpiący potwór, przywiązany łańcuchem kotwicznym do globu, aby nie uniósł się w górę, jak balon.
Księżyc podmalował białą linią jego kontury, oddarł zeń warstwę ciemnej powierzchni i rzucił ją na wodę.
Księżyc? — Gdy wspinałem się po drabinie sznurowej, wydawało mi się, że jest on oddalającym się stopień po stopniu ujściem mego tunelu, który nagle wykręcił w górę.

KATEDRY JANA SEBASTIANA BACHA

1.

Stwórca pomieszał języki i narodziła się mowa:
Nad nawą schyliły się organy.
Topór zawisnął w przestrzeni.
Świsła dębowa strzała i utkwiła w ołtarzu:
Nuta pedałowa.

Pauza —
Jak dźwięk rozety, o którą się jaskółka
Odbiła. Sen. I potem — strumień światła w witraże,
Wiatr wiejący w katedralne żagle
I morze, w którym ktoś kamienie, jak gwiazdy spłukał.

I w końcu szum dźwięków, sklepiających powałę, jak deszcz.
Złoto kapie. Kroki w posadzce. Crescendo.
Ołtarz — na wprost. W skandowanym zgiełku
Pędzi nawa nad ołtarz — wyżej jeszcze.

— — — — — — — — — — — — —

Z cegieł obnażonych, tam gdzie oddarł się tynk, rytmicznie
Tryska rdzawą pałeczką cienki temat fugi.

2.

Oto temat kamienny: cegła, wapno, wiązanie.
Kościół narastą wnętrzem. Na zewnątrz
O mur oparta wierzba zamiata drogi pobożnym.

Fundament na kości słoniowej. Kolumny
Czernieją w rysunku, spalone żarem cegły. Gniazda
Wróbli trzepoczą pod dachem, jak liście brzozy.

Czerwień przebija nawę cienką włócznią
Aż po grot lampki, wiszącej przed ołtarzem. Trzmiele
Zawirowały wokół wież, trzmiele wydarte
Błękitnej przestrzeni.

Wieczór targnął powietrzem, jak harfą,
Wpadł przez portal, napiął czerwone struny
Z kolumny na kolumnę — ukośnie, grzmiąco
I zasypał świątynię liśćmi klonu. Szumiało.

3.

Światem rządzą kasztany,
Tak wrosły w ziemię i w niebo.
Stopy nam wchłoną korzenie,
Włosy nam wchłoną korony.

Niepokój zielono się wleje
W siną aleję kasztanów,
Niebo pokryje się liśćmi,
Wzrok nasz przekona kora.

Siła przerazi nas pniami,
Rytmem odstępów — droga,
Czas — migotaniem wiewiórek:
Oto skupienie świata.

Idziemy — a tuż za nami,
Niby chór zawieszony,
Kroczy miedziana muzyka,
Kroczą pionowe piszczałki.

Kora twardnieje w mury,
Wiatr w kwiatach tężeje w chimery.
Niespodziewanie staje
Katedralny erotyk.

*

* *

Otwórz słuch, jak kielichy kwiatów.
Jeśli posłyszysz zieleń ciszy,
Pomyśl, że to cień się pochylił,
Że nietoperz odetchnął, że gałąź na mech upadła.

W ciszy dwojako się dzieje.
Jest cisza barw — stygnie jak wierzba, odlana ze szkła.
Jest cisza dźwięku — i ta jest odgłosem.
Jakże je pomieścisz w sobie?

Aż w pasmo ciemności, w odwrotność drogi mlecznej,
w ranę rozłupania jakby — czaszki
wpada strumień łagodnej rtęci, ociężale.
W krzakach fosforyzuje pieśń słowika. Noc milczy.

KSIĘŻYCE

Wtedy, gdy zabrano matkę i innych z miasteczka, księżyc był koloru krwi. Długo w nocy straszyła Eugenię przydymiona, mroczna, miedziana głowa księżyca o bezdennym spojrzeniu, w kręgu gorejących obłoków. Złowrogo płonął od grozy tamtych czasów, zapłonęła od niego boleśnie jej pamięć. Niedobrze jest o tym pamiętać, jak wisiał nisko nad ziemią, rozgorzały, buchający żarem jak wnętrze rozpalonego pieca... Eugenia stara się nie myśleć o tamtych dniach, gdy skurczeni, stłoczeni we troje w kącie zawalonej gratem ciemnej stodółki, czekali swego nieuniknionego losu, nie śmiąc myśleć o przyszłości, i drżeli na każdy szelest, na brzęk łańcucha, na każde szczeknięcie psa. Gdy podawano im nocą pożywienie, przez uchylone wrota wpływał mały, obojętny i bezlitosny księżyc, ślizgał się niepewnie po zwichrzonej słomie, muskał ich kryjówkę długim, zielonkawym palcem i razem z gospodarzem znikał i on. Zniżywszy się aż do ich nędzy szybował teraz po wysokim, obojętnym niebie.

Odwiedziny bladego księżyca, cichaczem, ukradkiem, dawały im surowy przedsmak głębi jeszcze głębszych, jeszcze ciemniejszych, straszących we śnie. Gdy Eugenia sięga w przestrzeń paru niedawnych lat, jej wspomnienia nie ożywia żaden widok słońca, jasnego południa, biegną tylko melancholijnym truchtem liczne i niewysłowione księżyce, gorzkie jak nocne łzy. Dużo księżyców, dużo złych nocy. Rozdzieleni, bez możności widywania się, czujni, drżący, gdy do sąsiada ktoś głośno puka, pozbawieni nie tylko wygód ale samego prawa do wygód najprostszych, ludzie poza paragrafami pisanymi, żyjący tylko tak jak żyje wyrywany, jadowity chwast — teraz są razem. Od paru miesięcy mieszkają razem na wsi.

Przez okno pokoiku, w którym pracuje Władysław, widać dalekie i bliskie wzgórza porosłe lasem lipcowym, zamglonym zagajnikiem, torfiastą, uginającą się łąką pełną strzępiastych firletek. Przez okno kuchni, w której ona spędza większą część dnia, widać płaską łączkę pod lasem, pod pasem wyniosłych brzóz i sosen, dających ludziom odzwyczajonym od podróży letnich złudzenie swobody i prawdziwego lasu. Wydaje się to obejście daleko od drogi, ale jest blisko. Wczesnym rankiem ciągną koleinami wozy, ponaglane ochrypłym i rozważnym: wiśta, wio... Eugenia otwiera zmęczone powieki: znowu zaczyna

się dzień. Wyraźnie słychać jak gospodarz marudnie, kaszląc, dzwoniąc wiadrami idzie po wodę. Po długiej chwili skrzypi żuraw, dudni wiadro. Z lasu odzywa się nudnie i natrętnie kukułka, przeszkadza zebrać myśli. Luzuje ją zaraz inny ptak i monotonnie, uparcie skrzypi, jakby ociosywał mozolnie najwyższą sosnę. Eugenia nie pojmuje, po co on to robi. Źle spała w nocy i męczy ją gadatliwe ptactwo leśne.

Spod ściągniętych brwi rozejrzała się po kuchni. Żeby już prędzej Władysław wyszedł z pokoju, bo mleko ciągle odgrzewane znowu się przypali. Antka ubrała się niedbale, nie wiadomo czy myła szyję, jest nieuczesana. Typowe żydowskie dziecko, pożałowało w niej coś, do nikogo z nas niepodobne.

— Ubierz się porządnie — burknęła — jak ty wyglądasz?

Antka uśmiechnęła się przebiegle:

— I tak nie chodzę do szkoły...

— A tutaj? Tutaj też są ludzie.

— E, co za ludzie... Tu są sami chłopi... Co mnie zależy...

— Jak ty mówisz? Kto cię tego nauczył? Ty chyba spotykasz się... — urwała. Jedyni Żydzi, z którymi spotyka się mała, to oni sami. On — poeta, ona — autorka książeczek dla dzieci. To ich dziecko mówi taką polszczyzną.

Antka rozzłoszczona tupnęła nogą.

— Źle mówię, czy co? Mama zawsze niezadowolona, a we wsi wszyscy mnie lubią. Wypytują co robi pani Genowefa, to znaczy mama — czarne oczy dziewczynki zadrwiły — ale mnie nikt nie wierzy, że mam dopiero sześć lat, jestem za wysoka. Dlaczego ja mam ciągle sześć lat, dlatego żeby pan Jerzy myślał, że mama jest młodsza, to ja nie mogę chodzić do szkoły?...

— Antosiu! — zawołała Eugenia głosem obrzmiałym z gniewu na to przewrotne dziecko, podobne do mężowskiej rodziny.

Antka uśmiechnęła się przekornie. Chuda, ciemna, aksamitnie patrząca, ani trochę nie była podobna do jasnej, rudawej matki o wypukłych, rozmarzonych ustach.

— Co się tu dzieje? Antosia znowu była niegrzeczna?

We drzwiach stanął ogolony, czyściutki, w koszuli z wykładanym kołnierzem Władysław, od rana już poirytowany na hałasy z kuchni, na dojmujące zapachy kawy, na głosy żony i córki. Przyskoczył żwawo, Antka skurczyła ramiona. Bił szybko, gdzie popadło i mocno. Dziewczynka zacisnęła wąskie usta, drżąca, drobna twarzyczka zapałała złością. Jej spokój podniecił ojca, biłby aż do zapamiętania, gdyby nie podbiegła Eugenia. Szarpnęła go za ramię, z pełnych, pieściwych warg wybiegły słowa syczące:

— Dlaczego ją bijesz? Za co? Co ci zrobiła? Jak można się tak zapomnieć?! Jak ci nie wstyd?!... O, tybyś wszystkich zabił, wszystkich byś się chciał pozbyć...

Po jej jasnej, różowej twarzy potoczyły się słowa niedopowiedziane, łzy. Odepchnęła wyciągniętą rękę męża. Objęła dziecko na oślep. Dziewczynka przytuliła się do jej ciepłej piersi, zamruczała jak zwierzątko.

Władysław stał odwrócony plecami, przypatrywał się czemuś przez okno.

— Idź do pokoju — szepnęła Eugenia i dziewczynka niechętnie, z ociąganiem, wyszła.

Eugenia podeszła do męża. Odwróciła dłonią jego zmienioną twarz.

— Dlaczego? — zapytała bezradnie.

Władysław chrząknął ze zmieszaniem, skrzywił wargi.

— Nie mogę tego znieść dłużej. Torturuje mnie hałas. Mogę nie dosłyszeć, kiedy do sionki wejdą oni, zastaną mnie nieprzygotowanego wewnętrznie. Pomyśl, jak tu żyć — dał się ponieść egzaltacji, ale mówił szeptem jak gdyby pośród głębokiej nocy — kiedy za każdym stuknięciem mogą tu wejść oni, oderwać od niedokończonej stronicy. Nie powinienem był bić Antki, ale sama wlazła pod rękę, jakoś się tak łatwo nawinęła... To dziecko mnie denerwuje. Jest w nim jakaś gorzka, trafna kpina. Dzieci, które uczę, są inne...

— Te dzieci, które uczysz, nie straciły swoich najbliższych nad dołem mokrej gliny — szepnęła niedosłyszalnie. Potem dodała głośno i żywo:

— Dlaczego tak się męczysz? Wreszcie zawinęliśmy tutaj. Przecież wieś nas widzi przychylnie, wrastamy w wieś. Jesteśmy bezpieczni. Nikt na nas nie zwraca uwagi, baby z jajami tak gładko i z ufnością mówią „moja pani Orcykowo...“ Nawet dziecko nie budzi podejrzeń...

Władysław pokiwał głową. Czy nie budzi... Nurtowały go niejasne obawy, ale miłe słowa żony były tym właśnie, czego chciał słuchać, co mu było koniecznie potrzebne, żeby przekładane wiersze toczyły się prawdziwie, po wiejsku. Żeby wiersze rosły.

Za drzwiami, z głową opartą o futrynę pachnącą spełzłym, spękanym lakierem podsłuchiwała Antka. Zatajone słowo paliło jak niewyznany grzech. Pod lasem u Jarząbka baby chichotały nad nią i wypytywały z drwiną:

— Ty chyba jesteś zydówecka, takoś carno?

— Śniadanie! — zawołała półgłosem Eugenia i Antosia z ulgą odskoczyła od swojej tajemnicy.

Władysław już uspokojony jadł pospiesznie. Wypowiedziawszy swe obawy, przerzucił je na Eugenię, na niej leżała smuga jego słów, ona musiała ją dźwigać i prostować się pod ciężarem. Władysław był w dobrym humorze, ale gdy Antosia nie chciała wypić mleka, żyły na czole zaczęły mu nabrzmiewać i już podrywał się z miejsca. Antosia posłusznie zaczęła pić mleko, spojrzenie miała badawcze i obce. Z tęsknotą pomyślała o Jerzym.

Władysław pożegnał się z nimi zdawkowo, szedł do dworu na lekcje, na drugie śniadanie i obiad. Po powrocie nie pogardzi domowym obiadem, nie zostawi go sobie na kolację. Nie ma w nim nic praktyczności, nic wyrachowania, nerwowe, sterane losem, lekkomyślne i złośliwe dziecko. Eugenia westchnęła. To prawda, że za lada stuknięciem mogą tu wejść oni. Ale dlaczego ją tak nieustępliwie dręczy, skoro uszli, zdołali przebrnąć przez najgorsze i przykucnęli tutaj wreszcie jak zając na miedzy? Jego złe słowa słyszy Eugenia w odgłosie siekanego mięsa, w hałasie szorowania podłogi kuchennej, w milczeniu Antki, rysującej ludzi na szczudlastych nogach. Mija zwykły dzień zamaskowanego bytowania, gospodyni przychodzi „pożyczyć“ trochę smalcu,

otrzymawszy go, z namiętnym wybuchem rzuca się Eugenii na szyję, przysięgając, że jej nigdy nie opuści, że pojedzie z nią po wojnie do miasta, — a gdy po gwałtownych i przepojonych niewyraźną groźbą czułościach mieszczki mieszkającej na wsi wybiega z kuchni, zostawia niesmak jak po czymś niedobrym a niedopowiedzianym i nasuwa nieodparte przypuszczenie, że jej przyjaźń i obrona będą w jakiejś chwili zwrotnej potrzebne, ba, niezbędne, że jej przyjaźń liryczna i wybuchowa stanie przy nich murem, wtedy, gdy tamci, nie pukając, wejdą do izby.

Znowu jest tak samo jak codzień. Władysław już wrócił i po obiedzie zamknął się w pokoju. Nikogo nie wpuszcza. Słychać jak chodzi, a potem siada i raptownie macza pióro w kałamarzu, coś przewraca na stole, potem się uspokaja — i jest już tylko cisza lipcowa, pachnie łubinem wieś i wilgotnym lasem. Drogą jadą wracające z miasteczka wozy, idą panienki o włosach mytych w rumianku, podążają pary trzymające się za ręce, dochodzi skądś tubalny śmiech niemiecki. Eugenia zamyka okno. W zaduchu toczonego przez kornika drzewa przygotowuje kolację. Piętrzą się pierogi pod białą serwetką. Eugenia opuszcza coraz niżej głowę. Antka bawiąca się lalką śledzi ją pilnie, bez zainteresowania, z nudów.

Tej nocy Eugenia długo nie mogła zasnąć. Błyszczący, biały sierp księżyca wpadł brutalnie do pokoju, wyiskrzył ściany i ciemne kąty. W ciszy słychać było jak robaki niezmordowanie toczą drzewo. Eugenia przewracała się niespokojnie. Władysław posapywał cicho, spał spokojnie jak dziecko, nie wiedząc, że jego słowa zapuściły w niej węźlaste i jadowite korzenie. Słowa lekkomyślne w ich sytuacji, gdy tuż za progiem czyhało niewiadome, znane tak dobrze — słowa przerzucające na nią los, z którym zbyt trudno było Władysławowi prawować się samotnie. Ale teraz on spał snem sprawiedliwego, gdy Eugenia tarła palcami piekące powieki. Oddechu dziecka nie wyróżniała w zawiłej tkaninie nocy.

Leży z szeroko otwartymi oczami i czuwa; czeka na sen? Może Antka słyszała ich rozmowę po kolacji, nie przeznaczoną dla jej uszu? Tak trudno mieć sekrety w takim małym mieszkaniu. „Nie dam dziecka do klasztoru, wolę umrzeć z nim razem. Dopóki żyję, chcę mieć Antosię przy sobie". To był głęboki, męski głos Władysława przecinający dyskusję. Cóż znaczyły argumenty, że Antka powinna się regularnie uczyć, że kapryśne, dorywcze nauczanie rodziców marnuje jej zdolności, że nieposyłanie jej do szkoły musi w końcu wydać się podejrzane? Że Antka kłamie, że... Władysław pogardliwie machnął ręką, nieodwołalnie widać kończył tę sprawę. Wyczuła w jego bagatelizującym ruchu chęć odseparowania się od niej, chęć umieszczenia jej na właściwym poziomie: co mnie i tobie niewiasto. Nie było to po raz pierwszy czasu tej wojny, czasu, który albo rozdzielał albo bardzo łączył. Samotna, przewracała się na rozgrzanej pościeli, wreszcie wstała po cichu, uchyliła okna nad malutkim ogródkiem Władysława, grzędą pomidorów i rzodkiewki i grządką kwiatów małą, jak chustka do nosa. We Władysławie nie było dla niej pomocy, pisał wiersze, nie zajmował się sprawami świata realnego. Sam

spał a ją wydawał potęgom lęku i rozpaczy i poczuciu odpowiedzialności za nich dwoje. Nie powinni może mieszkać razem, trzeba by rozdzielić się jak doradza Ludwika. Umieścić gdzieś Antkę. Eugenia uniosła się na łóżku. Z pół otwartymi ustami, zadyszana od tych trudnych słów, które chciała wypowiedzieć, łapiąc oddech zapatrzyła się w księżyc.

Powiało chłodem. Po cichu zesunęła się z trzeszczącego łóżka i zamknęła okno. Za śladem księżyca, brodząc przez powietrze pełne snu, natrafiła na swoją zimną poduszkę. Jerzy nalegał: Gieńka, oddaj dziecko do klasztoru. Namawiał ją uparcie, gorąco... Przymknęła powieki, nagle zwilżone wspomnieniem. Biały księżyc wczołgał się cały do pokoju powolną gąsienicą, potem niezgrabnie wylazł do ogrodu — jak dla fluidu astralnego szybka nie stanowiła dla niego żadnej zapory — ukrył się w ziemi wilgotnej od ślimaków, w gęstej rezedzie. Jeszcze przed tym zabrał Eugenię ze sobą.

Nazajutrz rano Eugenia postanowiła, że zaraz po śniadaniu pójdzie do Ludwiki. Ludwika była ważną podporą ich pozostawania tutaj. Nadawała ich życiu pozory aryjskości swoim donośnym, dźwięcznym głosem, tym wszystkim, co na pierwszy rzut oka zdradza rdzenną aryjkę, a czego, choćby się nie wiem jak chciało, nie można podrobić, jeśli nie jest to dane komuś od urodzenia. Czasami, bardzo rzadko, mają to nawet Żydzi przez jakiś kaprys natury.

— Ja pójdę także do cioci — zapiszczała Antka.

— Nie. Pójdę sama. Zostaniesz w domu. Ugotujesz kapustę i ziemniaki, będziesz pilnować kota, uważać, żeby nie zrobił nieporządku, zamieciesz pokój i kuchnię — przykazała Eugenia jak chłopskiemu dziecku, wiedząc, że te zajęcia bawią Antkę, której się ciągle i okropnie nudzi, nudzi jak przemądrzałej dorosłej osobie.

Po Władysława przyjechał właściciel folwarku z sąsiedztwa. Eugenia jest mu za to wdzięczna, wie o nich wszystko i choć znał ich niewiele przed wojną, od razu zaproponował swoją pomoc. Pomagał ludziom. Kręciło się u niego wielu robotników rolnych o podejrzanym wyglądzie. Chłopcy z lasu przychodzili na folwark. Czyby nie zapisał Władysława na stróża nocnego? — marzy Eugenia.

Przejechać się z „dziedzicem" przez wieś, to tak jakby pokazać prawdziwą, autentyczną metrykę. Czarny wąsik Władysława jest nader naturalny, nie wiadomo doprawdy, gdzie zdobył to wzięcie szlagońskie, wesołe, rubaszne. Gdy tak sobie jadą powozikiem, Eugenia jest uspokojona i prawie szczęśliwa. Furman wyniósł z powoziku worki z prowiantem, mąkę, kaszę, słoninę i jarzyny. Gospodyni wysunęła głowę zza swoich drzwi, pożądliwie i z szacunkiem łypała w stronę żywności.

— Ja się od razu poznałam na tym, że państwo się tu ukrywają, mój mąż zaraz poznał, że państwo mają wyższe wykształcenie, tego się nie da zataić — powiedziała z naciskiem, zadowolona z siebie.

Ale czy ta inna, ciężka, skryta, najskrytsza przewina da się ukryć? Eugenii przy zbieraniu z ziemi cebuli drżały ręce.

Suchą, rozpaloną od kurzu drogą idzie się do miasteczka, odziewając twarz nieprzeniknionym, najbardziej aryjskim wyrazem, zmuszając oczy, żeby pa-

trzyły obojętnie, nie tym oderwanym od życia, nostalgicznym spojrzeniem żydowskim. Wyjście do miasteczka między wiele oczu ludzkich podpatrujących ruchy, serdecznie zaciekawionych lub wrogich — wyjście na scenę, to tour de force, od którego słabnie serce, a to serce powinno być silne za trzy osoby.

Mijały ją dziewczęta o jasnych włosach mytych w rumianku, jakiś chłop obejrzał się za jej rudawym warkoczem upiętym skromnie nad czołem. Stąpała pewnie po zakurzonych wybojach. Nikt nie pozna, że od kleistych więzów tych wielu spojrzeń serce w niej drży, jak drobna muszka. A droga jest długa. Po lewej stronie szosy stoi jeszcze niewykłoszony owies, przetkany białym dzikim kwiatem. Ślad dawnej, bocznej, owsem zarosłej drogi znaczą z rzadka stare, grube brzozy. Za owsem jęczmienie falują wilgotno, jeszcze zielono, ale w zielonych pokrywach kłosów drzemie już żółkniejące ziarno, czyste, senne, dobre złoto żniw.

Eugenia, odwracając się od zboża długim wąsem czepiającego się jej sukni, zamyśliła się o wszystkich sprawunkach w mieście i w zamyśleniu poszukała wzrokiem nieba. Nad trawami niedojrzałych zbóż popiskiwały słabo młode ptaki. Nad polami był spokój. Tylko tam, na wzgórku stali Niemcy i sprawdzali dokumenty. Do Ludwiki i do piekarza nie potrzeba koło nich przechodzić. Można na przełaj, zbożem. Chyłkiem, zniżając się, jak kundel, do którego się nikt nie przyznaje... Jasne policzki Eugenii zaczerwieniły się ze wstydu. W tych przechodach skrytych i bezprawnych przez cudze pole najłatwiej się uwidaczniało jej życie, bezprawne, wzbronione.

Obładowana ciężkim chlebem szła dalej. Czarnym chlebem. Białego zazdrościli tu ludzie, dziwiła się niemile zaskoczona gospodyni w ażurowej, włóczkowej mantylce, Eugenia musiała się tłumaczyć chorobą. Antka wybiegała do ogródka trzymając kromkę chleba posmarowaną masłem powierzchnią w dół. „Nie budzić zazdrości, nie wywoływać zawiści", napominała poważnie Ludwika. Ludwika była tu jej jedyną ostoją. Nie cierpiała Eugenia tego słowa z dziewiętnastowiecznych czytanek dla młodzieży, które teraz nabierały jednak właściwego sensu, stawały się bliskie, zrozumiałe, poczciwe, dobre i wierne jak sama Ludwika.

Projekt przyjazdu na wieś powstał dzięki Ludwice, która w miasteczku, niemal na granicy gminy wiejskiej, miała po mężu lekarzu dom z ogrodem. Z tego domu i ogrodu utrzymywała się teraz. Tylko u niej rosły pomidory wielkie, krwisto czerwone i sałata krucha jak dla kanarka. W zakamarkach obszernego domu zawsze udawało jej się ukryć choć na jakiś czas parę osób. Znana dobrze tutaj i popularna, była najlepszym żyrem dla ich niepewnego żywota, dla tego marnego weksla, za który nikt prócz niej nie chciał ponosić odpowiedzialności. Ona znała ich dobrze, znała Eugenię od dzieciństwa, a teraz była najbliższa. Nie zapominała nigdy zawołać jej serdecznie tym przybranym i obcym imieniem „Genowefo", ona, która znała tylko Gieniusię.

Popchnęła wytarte, dębowe drzwi, weszła do sieni i zakręciła się bezradnie, bo spod drewnianych schodów wychynęła biała owczarka Aza, z lejącym się i kaprawym jednym okiem, ale zła i nieugięta wobec obcych. Suka najeżyła

się wyraźnie wrogo. „Niemiecki pies" mignęło nienawistnie w Eugenii, gdyż był to pies mieszkającego w zarekwirowanym pokoju u Ludwiki oficera. „Ich pies. Wyczuwa mnie".

Zadzwoniła. We wnętrzu mieszkania powstały jakieś hałasy. Drzwi zamykały się prędko jak od przeciągów, ale gdy weszła, Ludwika siedziała spokojnie przy stole jakby czekała na nią, i na pewno musiała ją już przedtem widzieć przez okno, zbyt to czekanie było ułożone i wyraźne. O tym czasie w ładną pogodę opatrywała ogórki, brodząc po kostki w pulchnej, miękkiej ziemi grządek. Eugenia położyła siatkę z chlebem na stole, pochyliła się czule nad starszą kobietą, zdjęła żakiet.

— Nic nowego? — zapytała Ludwika — o, to dobrze, to dobrze.

Eugenia przeszła od razu do spraw najważniejszych. Małe, pospolite szczególiki, mizerne konwenanse od paru lat już się nie liczyły w jej życiu w obliczu przemian elementarnych, które następowały jedne po drugich, jak trzęsienia ziemi, jak wybuchy wulkanów, a były od nich gorsze, bardziej okrutne, usystematyzowane w sposób pedantyczny i oschły. Całe odłamy przeszłości wymiótł z jej życia palący wiatr. Jej życie obecne było mozolnym zlepianiem szczątków. Przechowywała z pietyzmem potrzaskane, pęknięte wspomnienia, udając przed sobą, że można tak żyć. Nie było można, ale się musiało.

— Władysław znowu jest bardzo podenerwowany — powiedziała od niechcenia.

Ludwika chciała coś odpowiedzieć, już się nasępiła niechętnie, gdy Eugenia przerwała jej żywo:

— Wszystko go męczy. I nasza sytuacja i ten domek na wsi. Wiesz, prawie co dzień musimy godzić ze sobą pokłóconych gospodarzy. Władysław godzinami wysłuchuje ich głupich i zawiłych sporów majątkowych i skarg. A jego skarg nikt nie chciałby wysłuchać. Po namyśle wydaje wyrok iście salomonowy. A na trzeci dzień znowu przychodzą zagniewani, tym razem śmiertelnie, to on ją z domu wyrzuca, to ona taranuje drzwi od kuchni ... Nie nudzą się ci starzy. Że im się tak chce, my bylibyśmy zanadto zmęczeni. Chociaż nie, Władysław awanturuje się ile sił, bije małą... Antka mu przeszkadza, akurat coś z hałasem upuszcza na ziemię, gdy on poszukuje nowego rytmu. Nowego rytmu, uważasz — to ma być takie nieodzowne w naszym dzisiejszym życiu, że już bez tego zupełnie nie podobna się obejść. Ja pisać nie mogę, nie umiałabym może, spopielił się we mnie poetycki zapas... A ten parnas w naszym maleńkim domku jest bardzo ciężki do udźwignięcia. Wynika z niego, że Władysław nic nie pomaga w domu, że ja robię wszystko, może nad siły, no bo ja, Ludwisiu, nie piszę wierszy ... I na mnie spoczywa także cały ciężar strachu i czujności. — Zrobiła wargami ruch prośby, prosiła o obronę.

— Nie powinnaś była nazwać kotki „Mirandą". To słowo obce, nazwa z cudzoziemskiego świata, zbyt wyraźnie rysuje twoją odrębność wśród ludzi, którzy nigdy nie słyszeli o Szekspirze. Nie należy być teraz odrębnym. Oryginalność jest potknięciem się. Powinnaś być tak pospolita, żeby cię nikt nie potrafił zapamiętać. Tak zdrowo pospolita. — Ludwika uśmiechnęła się do

swoich słów, oglądając tak dobrze przecież znaną Gienię. Włosy faliste, rudawe, duże, jasne oczy o czarnej, wyraźnej źrenicy, pocentkowane drobno jak łuski kolorowych rybek, długie, wspaniałe nogi i wzruszająca kruchość postaci, nie mogły zmylić nikogo, Gienia niestety nie mogła być pospolitą, nie potrafiłaby tego za żadną cenę, nic jej nie ujmowała prosta suknia z różowego płótna.

— Już i tak wyglądasz jakbyś nic nie robiła, choć tyle pracujesz, jakoś tak lekko i zbytkownie chodzisz po świecie — dodała zatroskana — i jeszcze, masz w sobie takie zmysłowe skupienie, bije z ciebie ogromna kobiecość. Nie wiem czy to dobre czy złe, ale teraz jest to na pewno szkodliwe, nie wiem z czego to płynie, czy z włosów czy z ust, i — naprawdę, kota powinnaś była nazwać Burką albo Kizią, albo, no czy ja wiem, coś niewinnie polskiego... Wolałabym już Bożenkę, choć to nie ma sensu. — Powiodła po Eugenii strofującym, zakochanym spojrzeniem.

— Masz chyba rację — szepnęła Eugenia stropiona.

— Trzeba być czujną. Nie tracić czujności. A ty chodzisz jakaś rozmarzona, tragiczna, ale i rozmarzona. Boję się, że nie myślisz poważnie... Raczej nie nawiązuj stosunków, niż by dziecko miało coś wygadać. Boję się, że nie dość pilnujesz dziecka. — Starsza pani poruszyła bezradnie dłońmi i położyła je na stole, szorstkie od pracy w ogrodzie.

O tym właśnie chciała mówić Eugenia.

— Władysław sprzeciwia się wyjazdowi Antki do klasztoru. Wczoraj zaklinał się, że chce z nią razem umrzeć. Ale ja chcę, żeby ona żyła — zawiesiła głos, jakby nasłuchując czegoś we wnętrzu tej myśli i dodała ogromnie cicho — żeby żyła nawet bez nas, choć to nie moje dziecko. Nie, nie przerażaj się — powiedziała szybko i głośniej — nie zwariowałam, tylko naprawdę niczego w niej nie widzę, coby było moje. Pominąwszy już ten zdradziecki wygląd i brzydotę i uśmiech, który jest bolesnym, nieśmiałym grymasem, ale w jej charakterze, w umyśle, nic, nic.

— To przyjdzie, później się okaże — zaoponowała sprawiedliwa Ludwika.

— Ach, nie, to jest typowe dziecko ich, Glücksbergów. Nie wiem, jak mogłam urodzić takie dziecko. Ona nie mówi czysto po polsku, tak właśnie jak jej stryjowie i ciotki Glücksberg. Jedni za drugimi ginęli ci „szczęśliwi ludzie". Ogarnia mnie przerażenie, że ja także nazywam się Glücksbergowa. Gienia Glücksberg, to jakiś potwornie śmieszny idiotyzm. Kim ja już nie byłam od tego czasu, nim nie wylądowałam na nazwisku Orczyk. Nie jestem ani Orczykową ani tamtą. Jestem po prostu niczym. Cieniem. Nie ma już mnie dawnej. Czy to upraszcza życie? Obawiam się, że nie...

Roześmiała się ostro, rozdzierająco jakoś i samotnie. Ludwice wydało się, że Eugenia trzęsie się z zimna w ten dzień lipcowy. — Chciałabym zerwać z tymi wszystkimi Glücksbergami. Tak, Władysław także jest Glücksberg, ty o tym nigdy nie mogłaś zapomnieć, widziałaś go zawsze i jedynie w otoczeniu swoich bliskich, nawet gdy był sam, jak na gwarnej fotografii z albumu rodzinnego — chociaż uznawałaś jego zdolności, jego talent, byłaś sprawiedliwa. Ciekawam, gdzie on nabył ten fenomenalny dar polszczyzny, którego nie przekazał swojej

córce — zaczęła paplać jak na wizycie, lecz febrycznie, nerwowo. — Ciekawa jestem, czy po wojnie mogłabym mieć inne dziecko, moje dziecko, podobne do mnie.

— Z Władysławem?

Nie odpowiedziała. Jakby wcale nie słyszała ostrego zapytania Ludwiki, podjęła wątek marzeń.

— Po wojnie zamieszkam w twoim domu w mieście. Nie będziemy się rozstawać. Ale nasamprzód pojadę po wojnie do jakiegoś sanatorium. Na długo, długo. Każę sobie jedzenie podawać przez dziurkę od klucza... — powiedziała kapryśnie, jakby obiecywała coś bardzo ładnego.

Ludwika patrzała z naganą, bolało ją, gdy Eugenia poddawała się rozpaczy, bo tak, takimi marzącymi słowami wyładowywała się jej rozpacz, — nie podobało jej się, gdy Eugenia traciła czujność. Praktyczne rzeczy powinna była robić z czujności, z rozsądku, a nie z bolesnego rozmarzenia, narkotyku, który wysysał powoli siłę. Eugenia wyczuła tę bezsłowną naganę za swoje rozklejenie się sentymentalne. W pokoju mądrej Ludwiki wydało jej się i ciemno i smutno. Przygryzła usta, szybkim, a jednak zamyślonym ruchem otworzyła swoją dużą torbę.

— Przyniosłam ci biżuterię, wolę żeby była u ciebie. Sobie zostawiam tylko jeden, ten duży, żółtawy brylant babci Toli.

Ludwika milcząc wzięła z jej rąk kasetkę.

— Zaraz dziś napiszę do klasztoru — zapowiedziała wzruszonym głosem, patrząc badawczo na młodą kobietę. Widząc, że ta nie oponuje, że ani jeden mięsień nie poruszył się w jej nieruchomej, ładnej twarzy, dodała powoli:

— Jerzy przyjechał. Jest tu, w drugim pokoju.

Ogromny rumieniec, jasny obłok czerwieni, przepłynął przez drżącą twarz.

— Ukrywał się? Podsłuchiwał? — zapytała z rozdrażnieniem. — Nie powinnam była może być tak histeryczna, ale nie wiedziałam przecie, że słucha... Jerzy.

— Ty nie myślisz poważnie — po raz któryś już napomniała cierpko starsza kobieta i wytarła śnieżnej białości chusteczką zmętniałe binokle. — Nie zwracaj uwagi na nieznaczące szczegóły. Myśl lepiej, że po raz drugi przyjechał. Przyjechał do ciebie. — Jej słowa zabrzmiały jak wyrok, Eugenia przyjęła je skurczeniem ramion.

Jednak zaraz, chcąc się usprawiedliwić, zaczęła mówić ze wzrastającym ożywieniem:

— No to co, że przyjechał? Czy ja go wołałam? Może nie daję mu spokoju, pisuję listy? — pokazała wszystkie zęby w nerwowym uśmiechu, mocne i zwarte zęby, wartość pozytywna, stała, w jej niepewnie drżącej, wystraszonej twarzy.

Ludwika przecięła bez litości to sztuczne ożywienie.

— Zapomnij już raz wreszcie o czasach przedwojennych. Dzisiaj z mojego pobliża, tak, dzisiejszej nocy — podniosła w górę rękę na prawdziwość słów, którym nikt nie zaprzeczał — zabrano siedemnastu młodych ludzi. Czy to

większych i bliższych nie wyznacza perspektyw, niż to, że Jerzy nie chciał cię tam kiedyś przed wojną?

— Ach, ale nie byłoby tego wszystkiego, całego życia, Władysława, dziecka — stęknęła, pochylając się nad stołem.

— No, za Władysława wcale nie musiałaś wychodzić, komu na przekór to zrobiłaś? Dobrze, że wiesz, że to była nie do wybaczenia pomyłka. A więc nie byłoby tego wszystkiego, jak mówisz, zgadzam się. Może by i wojny nie było, tego całego prześladowania, tak myślisz? — zakpiła ostro Ludwika.

Eugenia zamilkła z otwartymi do krzyku czy płaczu ustami. Ludwika stanowczo, nie podnosząc się z krzesła i nie zwracając głowy w stronę drzwi, powiedziała: „Jerzy".

Wszedł do pokoju, jakby dawno czekał na to niegłośne wezwanie. Ludwika zapytała spokojnie:

— Zajdziesz do ogrodu?

Eugenia potrząsnęła głową. Powstawały w niej dokuczliwe, nieprzyjazne uczucia. Ludwika chce ich mieć u siebie, pod ręką, obserwować co ona i Jerzy... Jeszcze raz potrząsnęła głową, gwałtowniej.

Poszli polem na przełaj, gdyż na pagórku jeszcze ciągle Niemcy sprawdzali dokumenty. Od domu pędziła za nimi biała owczarka Aza, podobna, gdy się łakomie oblizywała, do niedźwiedzicy polarnej. Nie mogąc ich dogonić, z daleka wysyłała za nimi głuche, nieprzyjazne ujadanie. Oścista rzeka jęczmienia szorstko tarła się o ich ubranie i ręce. Zielone wąsy, prężne jak młode sitowie, porudziałe na czubach, płynęły w ich stronę, podcięte lekkim wiatrem. Pit-pit poderwała się z trzepotem przepiórka. Jerzy zatrzymał się, wziął Eugenię za rękę i powiedział:

— Od tamtego czasu nie byłem na wsi.

Od tamtego dnia. Eugenia zamyśliła się. Wspomnienie to było świeże, młode. Kwiecień. W rowach zakwitły błyszczące, tłuste kaczeńce. Urwała ich duży pęk na przyjazd Jerzego. Przyjeżdżał utrwalić ich sytuację na wsi swoją wyraźnie aryjską osobą. Mogła mówić o nim do gospodyni: mój kuzyn. Pierwszą rzeczą, na którą wtedy zwrócił Jerzy uwagę, były te kaczeńce lśniące i sztywne, rwane wśród myśli o nim. Razem z Antosią dziecinnie cieszył się kwietniowymi kwiatami. Rzecz dziwna, on naprawdę i szczerze lubił dziewczynkę, prowadził z nią długie rozmowy. Antka spoglądała z zazdrością, gdy z matką szedł do ogródka przed dom. Śmieszna dziewczyna. Żydowskie, przedwczesne rozbudzenie uczuć. A Jerzy wyróżniał dziewczynę nie dlatego, że to jej córka, zupełnie nie dlatego — dziwiła się Eugenia. W ciepłe południe byli w domu sami. Jerzy przyciągnął ją do siebie:

— Gienia, rzuć to wszystko, chodź ze mną. Mam ze sobą metrykę mojej siostry. Matka będzie nam prowadziła gospodarstwo.

— A czy będziesz mnie traktował jak siostrę? — zakpiła. — No, powiedz — nalegała. Jego twarz była poważna, badawcza, trochę twarda. Jej jasne oczy uciekały usilnie spod jego spojrzenia, zmętniałe, zmącone, jakby się w niej cho-

roba kluła. Czytała w nim zdziwienie i niedowierzanie. Zaczerwienił się, a potem wybuchnął żywym, nieposkromionym śmiechem ze swego zmieszania:

— Nie, tego ci nie obiecuję. Nie, doprawdy... Chciałabyś tego, więc po co mnie kusisz?...

Długo byli sami. Ze stołu przypatrywały się im uważnie nieruchome kaczeńce. To świeże, młode wspomnienie nie postarzało się w jej myśli.

Eugenia zatrzymała się, popchnęła nogą mały kamyk, żeby się dalej potoczył i ostrożnie popatrzała, czy Jerzy nie kłamie. Nie kłamał. Uspokojona pokiwała głową.

— A na wsi tak jest pięknie — powiedziała zwyczajnie, ale zabrzmiało to ironicznie, ironiczną skargą na jej zamknięcie stałe na wsi.

Pit-pit — zakwiliła z przestrachem przepiórka, jakby jastrząb kołysał się nad nią i gwałtownym skokiem zmierzwiła chwiejne zboże. Jerzy nie puszczał jej ręki. Szli jak młoda wiejska para, z tych co to idą codziennie drogą pod słońce, trzymając się za ręce końcami palców. Dłoń Jerzego była ciepła. Przepływało z niej w Eugenię życie, bezpieczeństwo. Mogło się wydawać, że chodzą tak ze sobą od lat, bez żadnych przeszkód. Że nic ich nie dzieli. Usta Eugenii wiedzą, że jego wargi są ciepłe, czerwone i lekko obrzmiałe.

— Gieniu, ty mnie nie chcesz zrozumieć.

Parsknęła krótkim śmieszkiem na to jego naleganie. Przybliżyła oczy, zbyt jasne, tak to odczuł, bo cofnął głowę jak przed nagłym światłem. Zamigotała centkowaną źrenicą i nie był to wyraz zgody czy odtrącenia, tylko lśniący, obojętny prawie migot zalotności.

— Nie, ja cię rozumiem. Jeżeli dobrze słyszałam, poskarżyłeś się, że od kwietnia nie byłeś na wsi. Czym to ja temu winna? Warunki, wojna... Ja mam wsi aż za dużo.

Jerzy zasępił się:

— Zawsze ta sama. To beznadziejne. Kobiecość, nadkobiecość.

Doszli w tej chwili głębiej w las. Eugenia poślizgnęła się na puszystym podbiciu leśnym, szukając jagód. Z poziomką, dużą, czerwoną na dłoni rzekła przekornym, drżącym głosem:

— Wolałbyś zatem, żebym płakała, żebym krzyczała, że już tego nie mogę znieść więcej? Tych nocy?

Z przymkniętymi powiekami zjadła poziomkę.

— Gieniu — napomniał smutno.

— No więc co, i tak źle i tak niedobrze — zaśmiała się, czując rozrastającą się w niej nagle żarłoczną pustkę i niezadowolenie z jego przyjazdu.

Las zapachniał żywicą, drzewem iglastym. Brodzili przez niezliczone, wiotkie, mglisto zielone skrzypy, leciutkie jak sukienki baletnic. Las szedł nierówno, to w górę to w dół, brodzenie w gęstych skrzypach wydało się jej nierzeczywistym, gorączkowym snem, w którym nadaremnie szuka Jerzego, pragnie go, a nie może odnaleźć. Szedł o krok za nią, zamyślony od jej widoku. Koło jej bosych nóg pokładały się, falując, maleńkie, powiewne sosenki skrzypów. Coraz głębiej wchodziła w pochyły i stromy las, w swój sen, w ukryte pod list-

kami czerwone poziomki, w szeleszczące kudły borówek. Byle dalej, byle uciec gdzieś od niezadowolenia, od niewyraźnego, parnego strachu. Zakukała w lesie kukułka i umilkła. Potem zakukała inaczej, trzema nutami, jakby odzywała się, przefruwając z drzewa na drzewo. Jej głos nieustępliwy, niemal domagający się czegoś swoją ponurą natarczywością nieraz przeszkadzał Eugenii w pisaniu listów, w cerowaniu skarpetek, w myśleniu o śmierci.

— Kukułka — rzekła z gniewem i uderzyła ręką w omszały świerk. — Ach, dość już tych sielskości, tych przymusowych ptaków, zbóż i sosen. Łubinu pachnącego miodem. Dość. Dość. — Pogniotła nogą wysoki, leciuteńki skrzyp, który chwiał się na długiej łodydze, jakby za chwilę gotów był odfrunąć, obcasem przygwoździła go do ziemi.

— Wojna jeszcze długo potrwa, prawda? Jeszcze niczego się nam w tym roku nie wolno spodziewać? Nie widać końca tego świństwa. To jest szaleństwo... — I zmieniając ton, zupełnie spokojnie, sprawozdawczo, ale ze spokojem obłąkanej powiedziała do zamyślonego, gorzko zadumanego nad jej gniewem: — Podsłuchiwałeś, więc wiesz, że prosiłam Ludwikę, może nie mówiąc tego wyraźnie, o umówienie się z klasztorem co do Antki.

Wyciągnął ręce. Jego zmysłowe, lekko obrzmiałe usta drgnęły.

— Powiedz mi Gienia, powiedz, no powiedz mi, coś takiego dla mnie, tylko dla mnie — zaszeptał.

Zatrzymała się z namysłem. Stary świerk zafalował cieniem, jakby nagle rozplotły się czyjeś duże warkocze na jej różowej sukni i spłynęły w paprocie. Położyła dłoń na zmurszałej, starej korze drzewa. Jerzy stał blisko niej. Przez jej twarz przeleciał skurcz, serce w niej drgnęło.

— Wiesz, wtedy — wymamrotała niewyraźnie — wtedy gdy ich wzięli, księżyc był ogromny, koloru krwi. Ta wielka, miedziana tarcza zbrodni straszy mnie we śnie... Nie byli nic winni. Nie popełnili nic. Mieli w sobie tylko tę krew przeklętą przez Boga... Zatrutą mam noc... Ten księżyc... Jerzy... — wyjęczała przez zaciśnięte zęby. Nachylił się nad nią i spojrzała mu w twarz oczami zmąconymi, które nic nie widziały i nie były już niebieskie, ani zielone, ani szare, lecz płynne i ślepe jak roztopione żelazo. Dotknął jej ślepych ramion, jej ciała należącego do nocy tamtego księżyca. Gdzieś w głębi lasu zahuczał niemiecki śmiech, chichot dziewczyny i wycie psa, gdy nad ich głowami zamknęły się gniecione paprocie i chwiejne, falujące daszki skrzypów.

Długo otrzepywała włosy z igliwia, z komarów, z drobnych listków. Podała mu na dłoni parę dojrzałych, słodkich poziomek, wziął je wargami, z pieszczotą.

— Gieniu, jeżeli kiedyś przed wojną byłem dla ciebie niedobry — o, jak tego żałowałem później — to okupiłem to doprawdy dostatecznie tym co czuję, tą wieczną trwogą o ciebie, o twój los.

Uśmiechnęła się lekko, z przewrotnym zadowoleniem.

— To brzmi tak serio jak przedwojenne oświadczyny...

Łzę, którą powinna była wypłakać nad jego dobrocią, poczuła tylko w sercu, mały, ciepły ucisk jak po przejściu kuli. Poruszył ręką zawiedziony, ale nie zniechęcony.

— Pojedziesz ze mną. Dzieckiem zajmie się tymczasem Ludwika. Pojedziesz ze mną od razu dziś, kto wie, co może zdarzyć się jutro... Już czas coś zadecydować, przecież cieszysz się, że przyjechałem, dałaś mi już odpowiedź... Miałaś prawie trzy miesiące do namysłu, — z wahaniem dodał — tak będzie lepiej dla wszystkich. Dla ratunku wszystkich.

— Czyjego ratunku? — podchwyciła prędko, popędliwie.

Wsadził ręce w kieszenie i odpowiedział tłumacząc się:

— Wszystkich. To znaczy mojego, bo bardzo mi źle bez ciebie, ich, gdyż nie rozdzielając się narażacie się na zgubę...

Nie powiedział: dla twojego ratunku. Nie wypowiedział z nieśmiałości czy dla innego powodu, tego, o co mu najbardziej chodziło, że chce ją uratować, ją ocalić, za co nie mogła się niczym wypłacić. Poczuła nagły gniew, że jej tego nie mówi, że nie wymaga od niej wdzięczności, że nie zmusza jej do tej decyzji niełatwej. I dając tyle, błaga, prosi, upokarza się milcząc, nie zdejmując z niej ciężaru sumienia. Zmierzyła go kosym spojrzeniem. Tak, był ten sam, niezmieniony, ten, przez którego cierpiała kiedyś za wiele, przez którego cierpiała obecnie, bolejąc i tak już dosyć na skutek warunków mizernego życia.

— Więc ty myślisz — zaczęła mówić z namysłem, uśmiechając się pobieżnie, wąsko — że ja powinnam stąd odejść, porzucić męża?

— Kochasz go! — wybuchnął.

— To nie to. Nie to jest ważne — odegnała się od jego zazdrosnego okrzyku — naprawdę nie to. Każesz mi więc porzucić tego Żyda, prawda? Odstąpić go, wydać go samotności...

— Eugenio!

— Tak, tak każesz, chociaż nie tak powiedziałeś. Ale o nic innego ci nie chodzi, taki jest sens: porzuć tego niebezpiecznego Żyda. O, jak głęboko nasiąkłeś ich ideologią, ich niecną myślą, jeśli do mnie, do jego żony, możesz powiedzieć coś podobnego...

Pokiwała głową, od lewego ramienia do prawego powoli przesuwała ciężką głowę, cierpiącą i osłupiałą od słów, które się w niej wylęgły.

Żyły wystąpiły mu na czole, głos miał zduszony.

— Do tego doszło. Mnie takie zarzuty. Trafiłaś. Pokazałaś swój charakter. Skończmy z tym. O, jak ty siebie męczysz i jak mnie męczysz... Bez litości jesteś, nieludzka. Ale teraz to już koniec. Musi być koniec. Już cię nie proszę. Wybrałaś. — Prędkimi, gniewnymi słowami usiłował przedrzeć się przez chaos jak przez zwał ruchomego, osypującego się gruzu. Odwrócił się.

Powoli poszła naprzód, plącząc kroki w płynnych kępach zieleni, w uginających się pod niewidzialnymi ciężarami skrzypach. Całe zbocze leśne, jak odwiana wiatrem w jedną stronę zielona chmura, matowa i mszysta, popłynęło w dół. Przyspieszyła kroku, wysokie obcasy drewniaków ugrzęzły w miękkim ile nad ukrytym w wysokich brzegach strumykiem. Jeszcze nie myślała i nie uświadamiała sobie tego co zaszło między nimi. Czuła tylko ciężkie i męczące zdrętwienie uczuć. Wybrała przypadkiem, nie ze swej woli, — z niemiłosiernego natchnienia etycznego.

Nie wiedziała czy idzie za nią, ale szedł, ponuro, automatycznie. Wyszli z lasu w popędliwym milczeniu, nurzając obuwie w pyle polnej drogi, im bliżej miasteczka tym szerszej i bardziej kamienistej. Malutki rynek, stragany z wiśniami i chlebem, granatowy policjant węszący w jarzynach, porządne sklepy z przydziałową wędliną, całe w białych marmurach i lustrach, śmiesznych w tym małym miasteczku — tłuste wieprze ćwiartowano tu ukradkiem, w nocy — sklepik spożywczy ładnej śniadej brunetki, przesuwały się jak na filmie, gdyż Eugenia z rozognioną twarzą szła szybko, gwałtownie, nie pomna na nic i czy Jerzy idzie za nią.

Przed apteką trzej zieloni Niemcy stali z automatami. Zobaczyli nieporządną fryzurę kobiety, zarumienione, nachmurzone policzki, za nią mężczyznę, nasępionego, wściekłego — typową pokłóconą parę, niegroźną dla nich, tak wyraźnie niegroźną, że aż jeden z nich zarechotał obelżywie i poufale trącił Eugenię karabinem. Podniosła twarz tak rozpaloną gniewem, że Niemiec cofnął się, parskając śmiechem. Eugenia przeszła, płacząc niemal z upokorzenia, i znowu jej gniew, poczucie winy, skierowało się przeciw Jerzemu, jakby to on wszystkiemu złu na świecie był winien, zawiniwszy w jej miłosnym nieszczęściu. Nagle uświadomiła sobie, że była nieostrożna, zapomniała, że Niemcy mogli ją przecież legitymować, przyczepiać się... I to w jego oczach... Z całej siły zacisnęła dłonie, chcąc się obudzić, wyplątać, wyrwać spod pokrywy złego snu. Teraz spieszyła się do domu. Do Antki, do Władysława, porzuconych na tak długo. Może go nie ma jeszcze, ale spieszyła się do jego stolika służącego mu za biurko, do majolikowego wazonu z dobrych dni napełnionego srebrzystą, drżącą trawą, do tych paru sprzętów z tamtego życia, nie stopniałych jeszcze na przechowaniu u obcych. Do tego, co choć na chwilę może dać zapomnienie, gdy zimny, wrogi gniew Jerzego podważa sens życia, nierozsądnego, pełnego wyrzeczeń. Droga piaszczysta. Drzewa. Brzozy.

Już widać bieloną werandę, porządnie umyte szyby, w oknie fiołkowe i białe petunie.

— Wejdziesz?

Kiwnął głową, że nie. Ręką dał znak, że nie. Bezwładnie zwisła z ramienia ręka, którą namiętnie całowała dzisiaj w paprociach, teraz obca jak ląd, który się porzuca, odpływając morzem. Ale to właśnie on ją porzucał, Jerzy; Eugenia pewna była tego, nie zdziwiła się, gdy odszedł nie podając jej ręki, nie chcąc jej już dotknąć, jak zarażonej. Mogła go jeszcze zatrzymać jednym: wołając, że z nim razem odejdzie, ale tego jednego nie mogła.

Czy pomyślał odchodząc, że to oni ich rozdzielają, że oni, odebrawszy człowiekowi normalną, biologiczną, prywatną śmierć ze starości lub z choroby, łączą Eugenię i jej męża w przeczuciu hańbiącego, złego końca. Eugenia nie była tego pewna. Nie ma już tyle siły, by codzień rano znużonymi palcami ścierać grozę z wilgotnego czoła Władysława, by teraz swobodnie, po ludzku zapłakać nad sobą i Jerzym. Poczekała chwilę z suchym, bezcelowym jękiem w gardle. Nie odwrócił się. Nie zawołała go. Ciężko weszła do domu. Czarna kotka Miranda skoczyła z powitaniem, odepchnęła ją, kotka cofnęła się mru-

cząc. Antka stała przy blasze, leniwie mieszając coś w garnku. Czekała cały czas w kuchni, ojciec nie wpuścił jej do pokoju po kolorowe ołówki, znowu pisze. Tak, bił ją dzisiaj, opowiadała Antka spokojnie. Dlaczego nie przyprowadziła Jerzego?

Eugenia wzruszyła ramionami, usiadła na krześle, chciała zebrać myśli.

— Dlaczego Jerzy nie przyszedł? — nalegała Antka podejrzliwie.

— Łapią dziś w mieście — wyjaśniła bezbarwnie.

— Łapią? Po co? — zdziwiła się dziewczynka.

— Po co? Żeby zabić, spalić, udusić gazem, zrobić mydło! — wybuchnęła. — Pytasz się mnie. Niby nie wiesz o tym. Nie wiesz, dlaczego nie pozwalam ci rozmawiać z obcymi ludźmi. Dlaczego nazywasz się Orczyk? Żeby ujść im, ukryć się, gdy giną miliony niewinnych.

Antka cofnęła się. Oczy jak ciemne plamy chorobliwie zaiskrzyły się w pobladłej twarzyczce.

— I nikt na to nie może poradzić, nikt zabronić? — zapytała z przestrachem.

— Nie. Nikt. Nikt! — zaprzeczyła z wybuchem Eugenia. — To w niczyjej nie jest mocy powstrzymać odstrzał żydowskiej zwierzyny, skazanej, z góry skazanej, gdy nie ma Boga dla Żydów.

Antka zawołała nagle:

— Nie, to nieprawda. Może oni coś złego zrobili?

— Tak, coś złego? — zaszydziła Eugenia — zapomniałaś jak zastrzelili babcię? Patrzyłyśmy na to zza pagórka. Zimno było. Pamiętasz ten księżyc? — Była jak nieprzytomna, wargi mokre miała od śliny.

Antka potrząsnęła głową ze złością.

— Nie chcę o tym wcale pamiętać, tylko wy nie dajecie mi zapomnieć. Nie wiem za jakie grzechy dostałam takich okropnych rodziców. Inne dzieci mają matki wesołe, a u nas tylko mówienie o śmierci, łzy, płacz, strach. Jak ja mam być taka jak inne dzieci, kiedy u nas w domu jest zupełnie inaczej? Kiedy mój ojciec jest taki tchórz, że codziennie na nowo trzeba go pocieszać?...

Eugenia słuchała blada, z rozchylonymi wargami. Nie, takich rozmów nie było w jej książeczkach dla grzecznych dzieci, kwiatki, żabki i słowiki, nic więcej, przed wojną... Po raz drugi tego dnia serce poruszyło się w niej ciężko, jak płód. Położyła głowę na stole — chodź do mnie — poprosiła słabo. Skruszona Antosia zbliżyła się milcząc, niezręcznie pogłaskała matkę po włosach. Za drzwiami ojciec pisał na maszynie, rozważnie i gorliwie wystukiwał litery.

Tej nocy księżyc był mały i odległy. Jak biała, przekwitła stokrotka upuszczał płatek światła za płatkiem w sen. Eugenia wśród nocy była sama, sama z odległym, niewinnym księżycem, który nie rościł sobie do niej żadnych praw, jak gdyby i życie ją odbiegało. Antka rzucała się przez sen i chrapała, ona wchłaniała w siebie bezwiednie księżyc jak wielki, rozpuszczający się drobnymi banieczkami krążek wstrętnego, plugawego mydła. Na wargi jej wyciekła gęsta ślina. Władysław zmęczony strachem i pracą spał spokojnie, nie czuł dotknięć księżyca i nie słyszał, że zaręczona z księżycem czarna kotka miauczy w nocy przeciągle.

Przestały się lepić dobrze pierogi, zupy bywały przesolone — parskał Władysław i wzdychał jak nad lirycznym wierszem — przypalonego mleka nawet w mocnej kawie nie dało się ukryć. Na gwoździu wisiały brudne ścierki, nieuprane koszule kłębiły się pod stołkiem, Władysław pełen godności kłócił się o niepocerowane skarpetki, w nieumyte szybki pukały trwożliwie i smętnie fiołkowe i białe petunie.

Wspomnienie Jerzego, miłości z nim, zamkniętych nad jej głową, ślimakowato zakręconych nowych liści paproci, targało brutalnie dniem Eugenii jak księżyc targał jej nocą. Od tamtego dnia nie widziała Ludwiki, nie chciała słuchać wyrzeczeń i skarg na swą lekkomyślność od kogo innego, nie od Jerzego. Ludwika nie pokazywała się, uważała to za rodzaj kary. A nuż Eugenia zmięknie, opuszczona przez wszystkich. Jerzy nie napisał, przestał ją namawiać. Miał dość wyczekiwania pod progiem jej życia i błagania niewidzialnych potęg o ratunek dla niej. Eugenia wiedziała, że jest rozbita jak gniazdo, z którego wybrano pisklęta. Nie dla niej już śpiewały wiejskie, polne ptaki. Życie ukradkowe, niepełne, otoczone drutem kolczastym wyrzeczeń i zakazów, możliwe do udźwignięcia było dla niej tylko wtedy, gdy on nad nim z miasta czuwał, uwarunkowane niejako jego obecnością w listach, w marzeniach, w jakże rzadkich spotkaniach. Daleki, jednak był, istniał, a teraz go już nie było i życie stało się głuche, bez dźwięku, bez kropli rosy.

Dzień jakoś przechodził, zaglądały z masłem i jajami baby ze wsi, przyszła raz volksdeutscherka z naprzeciwka, bawiąca tu latem z dziećmi — Władysław żachnął się niecierpliwie, ale nic na to nie umiał poradzić. Brakowało Jerzego i jego prostej rady — zjawiała się gospodyni, sterana, mimo upału w wełnianej mantylce, z pokręconą masą siwych fioczków nad czołem, by poskarżyć się na męża. Jednej Eugenii nie wolno się było na nic skarżyć. Musiała skrzętnie ukrywać śmierć najbliższych i być wesołą, gdyż tylko Żydzi byli smutni i mieli wylęknione miny. Tak osądziła wieś i miasteczko. W tych powolnych natłoczonych koleinach dnia trzeba jeszcze było zamknąć i zmieścić nieobecność Jerzego, żywą jak lipcowy skwar. Gdy się zaczynała nad nią zamyślać, nieodwołalnie wydana była nocy i księżycowi. Już wcześnie nad wieczorem dzień zaciągał się gęstą skórą nocy, chropowatą od gwiazd i nagłych wzruszeń.

Jednego wieczoru Władysław wrócił wcześniej z kart u dziedzica. Z buńczucznym hałasem otworzył drzwi; pił wódkę, pomyślała Eugenia, i ze zmarszczoną twarzą czekała co będzie. Nieoczekiwanie i wcale nie przekornie powiedział:

— Jeżeli cię męczę i drażnię, to cóż łatwiejszego jak wyjechać? My tu sobie jakoś poradzimy... — „Ludwika mu powiedziała", nagłym wstrząsem przeszyło Eugenię. — I poufnie zniżając głos dodał: — Ty mnie nigdy nie umiałaś ocenić, mojej pracy... — Znaczyło to mniej więcej: po co się z tobą ożeniłem?...

— Widziałeś się z Ludwiką? — krzyknęła i gdy zaprzeczył ruchem głowy, odstawiła swój talerz z makaronem i wyszła do sypialni nie zadając mu dalszych pytań.

Władysław popatrzył niedowierzająco w pochmurne, ściągnięte policzki Antki.

— Ty bijesz moją kotkę, nie wystarcza ci, że nas męczysz.

Myślał, że na krzyk Antki Eugenia wybiegnie z pokoju, ale nie wybiegła, nie dała poznać, że coś słyszy. Władysław dobrał sobie sera. Drobne łzy Antki zwilżały makaron.

Eugenia usłyszała krzyk i płacz. Pomyślała, że w tym żydowskim mężu nie ma dla niej żadnego oparcia. W mężu, przez którego dała Jerzemu odejść. Już mu na to nie pozwoli, o, nie. W nabrzmiałej od łez wyobraźni rodził się list do niego, prosty, złożony z paru słów. Przyjeżdżam. Tak, nie podobna się ukrywać dla samego nędznego życia (a i ono jest wartościowe jak najrzadszy klejnot), bez uczuciowego celu, bez pojednania się z życiem, bez wewnętrznego przyzwolenia i bez uznania tych, dla których się ponosi ofiarę. Władysław swoje stanowisko dał jej dziś jasno do zrozumienia. Poświęcać się dla fikcji, to naprawdę nie jest dobrze. I nie jest także mądrze. Te złe, niesłuszne słowa Władysława, to dla niej wielka ulga. Siedziała pogodzona ze swoim losem i nadzieją tak ostro dotąd tłumioną, ze splecionymi na kolanach, spokojnymi rękami. Wczesny księżyc krótkimi błyskami rozświergotał się po ścianach jak ptak. Odruchowo pomyślała, że trzeba zasunąć firaneczki, chociaż nie bała się dziś młodego, ociekającego swobodą podróży księżyca.

Wyraźnie zapukano do drzwi. Niechętnie podniosła się i otworzyła. We drzwiach stało czterech granatowych. Od razu wiedziała, po co tu przyszli. Zawołała zdyszana: „Władek"! Taksująco przesunęły się po niej spojrzenia policjantów, po piersiach, po zapłakanej twarzy, jak gdyby na całym świecie płakały tylko Żydówki. Owiał ją chłód. Nieznacznie cofnęła się do kuchni, nie otwierając prawie ust szepnęła Antce: „do cioci", po czym niedbale wróciła do pokoju.

— Panie Orczyk, pan mieszka z Żydówką? — indagował najtęższy z nich, zaczerwieniony z ważności, że temu poczciwemu Orczykowi wyrządza przykrość.

Ręce Władysława zadygotały w powietrzu. Policjanci i Eugenia wpatrzyli się w niego z napięciem.

— Nie tylko moja żona. Ja także jestem Żydem. — Wyraźnie powiedział i wyprostował się trochę, żeby się wydać wyższym lub by pokonać skurcz odwagi.

— Co, co pan mówi? — zająknął się granatowy ze zdumienia, lecz już obejmował zmienioną sytuację, już znikł mu z twarzy współczujący uśmiech, zastąpiony wyrazem tryumfu nad taką głupotą niebiańską. Zerkał już razem z kolegami, co tu oni mają za łachy, ci Żydzi.

— Proszę się ubrać, mam polecone odstawić na posterunek państwa oboje — powiedział grzecznie i z przekonaniem, bo skoro Orczyk sam się przyznał...

Błąkająca się po stole dłoń policjanta natrafiła na lalkę z oderwaną nogą, zaplątała się w bufiastej spódniczce krakowianki. Eugenia od poważnych, smutnych, zaciśniętych ust męża, trzymającego się dzielnie — wyglądał, jakby nie żałował swojego aktu odwagi — odwróciła się w stronę kuchni, ale nie zobaczyła już nikogo, brzęczała tylko uporczywie nad lampą gruba jak bąk mucha.

Z uśmiechem i obcym ściśniętym sercem chwyciła w rękę torebkę, w której błysnął żółtawy jak wczesny księżyc brylant, niepotrzebny już, skoro ich przyszło od razu czterech, nieodwołalnych. W ciężkich płaszczach wyszli oboje przez werandę, w towarzystwie granatowych, obojętnych od razu i zdziwionych tylko, że jeszcze nie słyszą próśb.

Antka przykucnięta pod oknem widziała jak ich wyprowadzali, biednych, bladych i jakby zmarzniętych w ciężkich, zimowych płaszczach. Widziała biały uśmiech matki w stronę kuchni, wyraz odprężenia, ulgi, nieledwie wolności, gdy poprzedzana i eskortowana przez policję wyszła ze swego chwilowego domu w obcą noc, noc strzałów.

Gdy znikli, Antka kwicząc jak prosiak wybiegła na drogę. Nikt jej nie słyszał, mieszkania były zamknięte, ale czając się zeszła na bok, w pole. W tej samej chwili dwóch granatowych wróciło jeszcze, zabezpieczyć mieszkanie; chcieli się zobaczyć z gospodarzem, czynić mu wymówki czemu trzymał Żydów, gdy to jest zakazane, poszukać jeszcze dziecka, była tam przecież jakaś lalka. Antka widząc ich porwała się do biegu. „Do cioci" zadudniły w niej słowa matki, lecz nie wiedziała, dokąd biegnie rozpychając ostre, obce zboże. Zmęczona upadła w żyto. Księżyc rósł. Tuż nad jej twarzą zakołysała się szafranowa, straszna i obojętna jego twarz. Z przerażenia zemdlała. Ten wieczór jak bielmem był powleczony grozą. Gdy się obudziła, zadrżała z zimna. Zboże mokre było od rosy. Nagle sobie przypomniała, dlaczego się tu znajduje. Nad polem wisiała ciemna jak las cisza. Księżyc rozrastał się, ogromniał, płynął niemiłosierny nad ziemią, ciemną w migocącej rosie i zatrzymał się tuż nad nią, nad miejscem jej ukrycia, oświetlał ją, zdradzał. Bezładne słowa wydobyły się jej na wargi jak piana.

— Przeze mnie. Nie powiedziałam nic w domu. Wypytywali. Takoś carno... Jerzy... — zadrżała z wywróconymi białkami.

Księżyc tkwił w miejscu, pociemniał, utarzany w potworności sączył jad. Blade kłosy żyta najeżyły się kolcami metalu, cały świat stał się jedną płową, szeleszczącą falą, na której leżała zadyszana, spocona dziewczynka. Odczuła, że w wielu miejscach tej ziemi płaczą tak jak ona, bez łez — ludzie. Wyciągnęła w górę ręce, jakby chcąc przesłonić małą dłonią nienawistny księżyc, położyła się twarzą do ziemi i zasnęła. Na holujących go nitkach świateł księżyc opuszczał się coraz niżej, aż wtoczył się między żyto i zarył się w miękkie, piaszczyste pole. Spała z księżycem pod głową, wzburzona od niespokojnych snów. Wiele razy tej nocy budziła się i zasypiała na nowo, przytulona do szorstkich kłosów. Coś szeleściło u jej nóg, to u jej głowy, może myszy polne a może zbudzone, przerażone jak ona przepiórki. Nie bała się, doznawała uczuć zwolnionych, nadnaturalnej grozy i przerażenia wobec ludzi, nie bała się zwierząt. Nie wyszła z żyta. Siedziała tak cały dzień do popołudnia, na przemian śpiąc, to budząc się z odrętwienia. Nie pamiętając.

Po południu jakaś para — było to niedzielne popołudnie — skryła się niedaleko niej w zbożowym gąszczu. Antka usłyszała nieznane wyrazy miłosne. Czołgając się z osłabienia wyszła ze swego legowiska; ludzie, głosy ludzkie

męczyły, łaknęła spokoju, mleka i długiego płaczu. Tuż pod miedzą, w małym dołku leżał martwy kret z wywróconymi łapkami. Na jaśniejszym od reszty futerka brzuszku zwierzątka siedziała duża, granatowa, świecąca czarodziejsko mucha. Antka nagle w jednym błysku pojęła co się stało. Śmierć, to siny, nieruchomy brzuszek, spełzły jakiś, spłowiały, a na nim bezkarnie, żarłocznie siedzi mieniąca się zielono-granatowa mucha. „Do cioci" zaszeptały w niej czyjeś słowa jak ratunek. Trzęsąc się od wspomnienia, które nagle ożyło, pobiegła naprzód, polem, a potem drogą. Mijały ją niewyraźnie domki, altany oplecione czerwonym migotem fasoli, białe twarzyczki malw sztywne i sine jak twarzyczki zastrzelonych dzieci, prędko biegły wstecz, poza jej wysilone oczy. Bez pamięci, łapiąc oddech, otworzyła drzwi mieszkania Ludwiki. Zdziczała była i brudna jak cygaństko. Ludwika porwała się z miejsca.

— Zabici! — krzyczała bez tchu wysokim, jasnym głosem. — Weź mnie! Ukryj. Albo oddaj od razu... tamtym. — Białka podniosły się ponad źrenice.

Drżąca Ludwika położyła dziewczynkę na kanapie, ostrożnie wyjrzała przed dom, czy nikt nic nie widział. — Zmierzchało się. Pusto i jeszcze błyszcząco było nad światem. Spokojnie było. Od pól donosił się zdrowy, sielski zapach łubinu. Księżyc jeszcze nie wzeszedł.

DO GRECJI

A kiedy znowu się zaczyna
Walka o wolność, ludzką rzecz,
Dziedzictwo ojca ręce syna
Podnoszą jak sczerniały miecz.

Grecjo Byrona! U twych skał
Korzy się morze jak przed wiekiem;
Wzdyma się czarno-pienny wał,
Na brzegu klęka przed człowiekiem.

W powietrzu wolność czuć jak proch,
Przyschnęła noc do karabinu,
Obłok za śnieżny szczyt przepłynął
I w chmur wąwozy schodzi mrok.

Echo powtarza gardłem gór
Wybuchy bomb i czołgów chrzęst,
Jakby tam wciąż tragiczny chór
Zaklinał się, że jeszcze jest —

Gdzie cisza zasłuchana w wiatr
Wśród skał, gdzie ciężki oddech wód,
Gdzie w szorstkim dymie nędznych chat
Posępni śpią pasterze trzód.

1942 r.

LEGENDA WSPÓŁCZESNA

Góry i morze — i kraj wolny,
Ale żelazem zarażony,
Nawet kłosami zboża zbrojny
I leśnym cieniem zaczajony.

Tu słowa dwa nie znaczą nigdy
Dwóch słów. A wargi co je zmełły,
Nabrzmiałe są od łez i krzywdy —
Tu ruin ukazując rany
Przydrożny Chrystus znów jest Żydem,
Znów w sercach wielu krzyżowany
I krwi i żółci świata pełen.

I nie wiadomo już czy owo
Podgórskie miasto — nie Nazaret,
I nie wiadomo już czy słowo
Miłości nie tchnie wzgardy żarem.

Czołg w polskich górach zgruchotany
Zdradzoną Grecję przypomina —
I nie wiadomo już czy wino
W krew się nie zmieni w polskiej Kanie.

Wiadomo tylko: nie ma słów,
I ziemi twarz jak twarz miesiąca,
Wiadomo tylko: pusty grób
I straż u grobu czuwająca.

1945 r.

WRZESIEŃ

Gdy w szum ocalałego ogrodu
Znów wchodzi w nocny mrok Persefona,
I jej osłabłe z żaru ramiona
Podnoszą owoc letniego płodu,

Zważmy, że tyle jest w nim popiołu
Zmarłych, co lśnienia widzialnych soków,
Że jabłek białe i twarde czoła
Pękają z wiedzy o wielkim roku.

Obiegu jego ziemia nie zmierzy —
I nie nasyci imię minione,
Zapach owoców cierpki i świeży
I wyczuwalny jak przez zasłonę.

I w każdym jabłku jest równowaga
Jesieni niezrozumiale pogodnej,
Jak gdyby człowiek zgliszcza przebłagał
I oczyszczony był wrogim ogniem.

Cały miniony ból tego miasta
Jest dziś w posągu śmiertelnie rannym,
Tutaj, gdzie popiół i chwast zarasta
Brzeg marmurowej fontanny.

1945 r.

JA SMUTNEJ ZIEMI SYN...

Ja smutnej ziemi syn, co taka piękna
przeszłością serca, a tak martwa dzisiaj,
w ciemnościach czuwam, kładąc, niby piętna,
swe skąpe słowa. Gwiazdą w norze lisiej
świecę i baczę, by mnie nikt nie dostrzegł,
obojętnego dniom ich i rozpaczy.
Twój duch, ojczyzno, jeno cienie chłoszcze
i wśród kurhanów jeszcze się kołacze,
jak ja samotny. Wiem, że poryw kłamie,
gdy pustka pod nim, jak ptak barwny wzleci,
lecz martwy, w niebo wypchnięty rękami,
nim spadnie, szczątek żałosnej zamieci.
Zbyt wiele legend podeptano, aby
żywić się nimi. Tylko me milczenie
jest mierzwą nocy, której pobrzask krwawy —
czy pojmie kiedy któreś pokolenie?
Lecz teraz pomrok i żyjący cmentarz,
co próchnem karmi poranione ciało.
Czekali wieszcze, czy ich sen spamiętasz.

Pozostał pomnik. Słowo uleciało.

1943 r.

GODZINY OBOJĘTNOŚCI

Ni siłą ni słabością,
ni smutkiem ni radością,
lecz jeno trwaniem w ciszy
dosięgniesz gwiazd wysokich,
a ucho twoje krok ich
wśród mlecznych dróg dosłyszy.

Wśród wzgórz czy polan płaskich
przez ciebie przejdzie blask ich
i mrok cię z niebem zbrata,
gdy w ciemnym śródobłoczu
ku śmierci się przetoczą
godziny, dnie i lata.

Czy śmierci tej konieczność
obiję się o wieczność
i znów do życia wróci,
czy w górze pozostanie,
gdy w dole znów świtanie
przywoła zew koguci,

ty będziesz, jako fala,
wydarta morzu, z dala
od zgiełków kłębowiska,
powolnych mijań tętnem,
czuwaniem obojętnem,
co świeci, lecz nie błyska,

gdy trwa tak, przemijając
i mija, w ciszy trwając,
swój cień i ludzkie sprawy,
i póty się nie skończy
aż z niebem się połączy
źdźbeł niskiej, ziemskiej trawy.

1943 r.

ŚPIEW W ŚLEPYM ZAUŁKU

Wzdłuż pochyłych kamienic
czy to powiew tajemnic
wieje mroźny od zimowych gwiazd,
czy to tylko ich pozór
noc wyrzeźbia w kształt mrozu
i zaklina w fosforyczny blask?

Czy to kruki i wrony
po zaułkach zgarbionych
przebudzona śnieżyca tak gna,
czy, oparłszy się czołem,
o lodowce szyb, wołam
w mrok bez twarzy i w czasy bez dna?

Kto tę młodość mi odarł
z wszystkich świerków i jodeł,
kolumnadą zstępujących z gór,
a żyć kazał w dniu trwogi,
gdzie błąkają się drogi
i gdzie z murem potyka się mur?

Te katedry zbyt wzniosłe,
szronem milczeń porosłe,
bym od siebie ku dzwonom się wzniósł,
bym w nie rzucił swą gwiazdę,
laur zwarzony zasępionych muz.

Brak mi lasów oddechu,
drzew kąpiących się w echu
wszystkich moich porzuconych lat,
i choć od nich odeszłem,
jeszcze wabi mnie zmierzchem
płacz za szczęściem, jak zamarzły ślad.

Ale wołać daremnie,
gdy tak wieje przeze mnie
chłodna struga dopełnionych snów,
i w ciemności dotykam
zimnych szczątków pomnika
zarytego w ślepotę, jak nów.

5 styczeń 1943.
Stare Miasto.

POCAŁUNEK

(NIEZNANA NOWELA MŁODZIEŃCZA)

Zawsze mający słuszność, twardy, trzeźwy i spokojny zdrowy rozsądek odniósł już we mnie od dawna zwycięstwo nad wszelkiego rodzaju ideami trapiącymi mię w, latach młodości, odniósł zwycięstwo tego rodzaju, że stał się przekonaniem, ideą poniekąd. Zaniechałem wszelkiego rodzaju zdziwień i oburzeń, wyrzekłem się chodzenia bosymi nogami po rozpalonych na kolor biały sztabach żelaznej rzeczywistości, patrzenia w gwiazdy-prawdy. Mimo to filistrem w umiejętnym, że tak powiem, znaczeniu tego wyrazu, nie jestem. Czemu? Wątpię, abym na pytanie tak psychologicznej natury odpowiedzieć potrafił, — ja, pomocnik referenta powiatu ...skiego. Zaznaczyć tu jedynie mogę zjawisko będące według wszelkiego prawdopodobieństwa źródłem ujemnej, że tak powiem, mojej filistrii. Oto — istnieje w głębi tej urzędniczej, przesiąkłej atramentem, wygiętej w łuk pokłonu duszy jakiś płomyczek niedostrzegalny, jak płomyk palącego się wodoru, jest w tym zdrowym i naturalnie mądrym moim myśleniu jakby mała, lecz wiecznie ropiejąca ranka i jest zanadto często wrażenie zagłębiającej się w nią igły. Odruchem tego wrażenia jest cichy, niedosłyszalnie cichy, nie przekraczający ścian serca krzyk — excelsior! — wstyd wyznać... Zresztą — jestem bardzo, wybitnie, bezczelnie brzydki. Mój nos w kształcie pięty i o kolorze rędziny proszowskiej, łzawe oczka, postać cała przypominająca sztalugi i powieszone na nich najniemodniej pozszywane kawałki kortu, wieczna wilgoć usposobienia, wywołują szczerą i serdeczną wesołość, ilekroć daję się widzieć przedstawicielom i przedstawicielkom *gentry* naszego miasta. Nie dosyć na tym — jestem źle widziany. Człowiek, źle przez optymatów w mieście gubernialnym widziany — mizantropieje, dziczeje, rozpija się, a co najlepsza — zajmuje stanowisko zdecydowanego pesymisty gubernialnego. Dla mnie wynaleziono nawet przydomek, prawdopodobnie dowcipny, a rozpowszechniony, przez damy szczególniej, ze skwapliwością fanatyczną. Znany jestem pod pseudonimem — „marginesa". Tymczasem — miał i „margines" piękne w życiu chwile — ba, ba!

Rzecz tak się miała. Raz jeden w życiu, przed pięcioma laty, wydaliłem się z granic Przywiślańskiego kraju, udając się na kurację za granicę.

Skrzydełka u ramion panu pomocnikowi urosły, excelsiory rozsadzały mu piersi: i on jest przecież farysem — czy tam jak...

W pogodne popołudnie czerwcowe siedziałem w wagonie klasy trzeciej, napawając się samą już przyjemnością jazdy. Na widnokręgu rozsuwały się góry, rozsunięte jak mgły niebieskie, — świst przeciągły dał znać, że widać już stare, bardzo stare miasto. Wychyliłem się z okna wagonu i patrzałem z dziwnym wzruszeniem na wieże wysokie i czarne sylwetki gmachów.

W dniu następnym rozpocząłem po mieście wspomnianym wędrówkę, z pośpiechem ubliżającym mej randze i wiekowi. W pewnej galerii obrazów zapatrzyłem się, prawdziwie zabawnie, na rysunek wielkiego artysty, zatytułowany — „Znak". Odchodziłem i wracałem znowu, by błąkać się myślami Bóg wie gdzie, myśleć bez końca, marzyć...

Zapatrzony byłem w rysunek do tego stopnia, że nierychło dopiero spostrzegłem stojącą obok mnie najpiękniejszą na ziemi kobietę. Na próżno bym usiłował opisać tę głowę przepiękną, obciążoną bogactwem włosów ciemno-popielatych z odbłyskiem srebra, tę twarz matowo a jednostajnie białą, te wielkie, kryniczne, niebieskie oczy, długie jak u bogiń egipskich rzęsy, rzucające na podoczne powieki ruchome cienie... Usiadłem na jakiejś kanapce i przyglądałem się tej kibici w kształcie serca, wysmukłej i gibkiej, a posiadającej rytmiczność delikatnych zgięć, — biodrom w kształcie liry, ramionom z lekka wzniesionym i koniec końców usiłowałem zrozumieć, jakim sposobem ja należę do jednego z tym arcydziełem gatunku zoologicznego. Szczególniej oczy jej sprawiały wrażenie przerażające: zdawało się, że za chwilę zadadzą ci spojrzeniem cios śmiertelny, nie można było patrzeć w nie bez jakiejś namiętnej grozy i dreszczów zachwytu. Odwracałem głowę, aby ich nie widzieć. Obok nieznajomej stał dżentelmen [sic], mąż jej prawdopodobnie, jeden z tych dżentlmenów, jakich taki nawet jak ja światowiec widział wielu. Krótko obcięte włosy sczesywał artystycznie na czoło, otwierał z precyzją usta, gdy kładł na nos pince-nez i patrzał zajęczym wzrokiem w przestrzeń, nie dostrzegając w niej naturalnie pomocników referentów. Piękna zatrzymała się długo przed rysunkami, jakie opuściłem przed chwilą i patrzała — ach, jak patrzała! Nozdrza jej rozdymały się jakąś dumą szczególną, drgały ramiona, niebieskie źrenice czerniały od kryjących je do połowy rzęs, szarpała palcami zdjętą przed chwilą rękawiczkę.

— Grottger... — szeptała do siebie.

I zakochałem się w ciągu mniej więcej dziesięciu minut, zakochałem się raz na zawsze, bezmyślnie, ślepo, tak jak serce młodzieńcze rozmiłowuje się w idei. Z płomieniami w czaszce wyszedłem za tą parą, gdy opuścili galerię. Kroczyłem za nimi z oddali, usiłując nawet przybrać nieodpowiednie, prawda, lecz żywsze ruchy. Mijaliśmy ulice i rynki zmierzając ku gmachowi, którego olbrzymi fronton wznosił się przed nami na wzgórzu urwistym. Natłok uczuć dławił mię. Na widok tej posępnej, kolosalnej budowy uczułem, że zdejmuje mię cześć najwyższa i najbardziej głęboka pokora; pragnąłem upaść na drodze, wiodącej do tej ponurej świątyni i bić się w piersi mówiąc: „Domine, non sum dignus...".

Zwiedzałem wspólnie z nieznajomą mi parą świątynię, a wkrótce potem zstępowaliśmy po schodach marmurowych, by zobaczyć trumny dawno umarłych mocarzów ziemi. Przodem postępował przewodnik oświecając sarkofagi. Ja szedłem tuż obok pięknej nieznajomej. Szła na palcach, jakby lękając się przerwania ciszy, czasami dotykała rękami marmurów, odczytywała napisy łacińskie. Dzikie uniesienie tlało w jej oczach, wargi odchylały się jak do uśmiechu i błyskały białe zęby, w kącikach oczu wielmożnych świeciły łzy.

— Martwy kapitał — wymówił z subtelnym uśmieszkiem dżentlmen, gdy zawróciliśmy ku wyjściu.

— O tak, martwy... — odpowiedziała nie odwracając głowy.

Nagle posunęła się o parę kroków naprzód i stanęła przy grobowcu z piaskowca. Napisane na nim było imię i nazwisko małego człowieczka podniesionego aż do godności spania snem wiecznym z królami.

— Zostaw mię na chwilkę — zwróciła się do towarzysza. Skinąwszy pobłażliwie głową dżentlmen opuścił podziemie.

Słuchała przez chwilę skrzypienia ziarenek piasku pod stopami odchodzącego, potem pochyliła się nad sarkofagiem, zakryła twarz rękami i zapłakała gorzko, spazmatycznie, długo, nieskończenie długo, tak jak płakać można raz w życiu, w wielkiej jego minucie.

Płacz ten wstrząsał jej ramiona i plecy, piękna głowa opadła na piersi. Zatknięta przez posługacza na lichtarzu świeca rzucała na tak płaczącą białą plamę światła.

Jaką-to gorycz przyniosła ze świata, jaki żal, jaką rozpacz wypowiadała wielkiemu cieniowi?...

Bezwiednym ruchem ująłem jej rękę i podniosłem do ust. Przez wielkie łzy, stojące na jej źrenicach, popatrzyła mi w oczy. Staliśmy tak w ciągu chwili długiej. Potem szybko na pochylonym przed nią czole moim złożyła pocałunek.

Za chwilę, spostrzegłszy zapewne jak wielki popełniła błąd, wyszła. Nie było jej, gdy wyszedłem z grobów, nie było nigdzie, nigdzie. Czasami myślę, że była tylko złudzeniem...

Wróciłem po odbyciu kuracji do Przywiślańskiego kraju, przeżyłem przy moim biurku wiele lat, zgorzkniałem bardziej jeszcze i dziś chory jestem na spokojną pogardę, na plugawą obojętność, na zimny, najedzony zdrowy rozsądek. Czasami tylko, gdy nadejdą długie i bezsenne noce jesieni, gdy chory i znużony męczę się w samotnym pokoju, — przepiękne jej widmo, nie otwierając drzwi, wkracza do tej izby i wydaje mi się, że ma nad czołem płomyk, jaki noszą geniusze Grottgera. I usta jej tajemniczymi słowy mówią choremu sercu: „Pójdź za mną,...“

[1890]

O „POCAŁUNKU“ STEFANA ŻEROMSKIEGO

Mojej żonie Marii, która rozprawkę tę uratowała spod gruzów naszego domu, poświęcam.

Było to na jesieni roku 1889.

Stefan Żeromski, po wakacjach spędzonych u rodziny w Oleśnicy i Kurozwękach, przybył właśnie — już po raz trzeci — do Warszawy, wioząc ze sobą całą serię starannie przepisanych nowel i obrazków powieściowych, które nagromadziły mu się w tece autorskiej, a które pragnął koniecznie umieścić w jakimś piśmie stołecznym. Wszystkie poprzednie próby tego rodzaju zawiodły go co prawda boleśnie, młody pisarz nie tracił jednak nadziei, że z czasem uda mu się przełamać obojętność tutejszych redakcyj i że doczeka się nareszcie druku swoich utworów, a potem — kto wie — może i sławy literackiej.

Początkowo wydawało się, że i tym razem wszystko spełznie na niczym. Rękopisy wracały do Żeromskiego z odpowiedzią odmowną, nierzadko opatrzone jeszcze niepochlebnym i urażającym dumę dopiskiem. W ten sposób „Kurier Codzienny“ odrzucił jedną z najpiękniejszych nowel Żeromskiego — „Siłaczkę“, jako utwór nieudolny i zupełnie nie nadający się do druku, a „Wędrowiec“ Artura Gruszeckiego postąpił podobnie z oryginalnie napisanym „Zapomnieniem“ (1). Były to już wszelako ostatnie klęski nowelisty.

We wrześniu rozeszła się po Warszawie wiadomość, że „Tygodnik Powszechny“ przeszedł na własność Wiktora Gomulickiego, który objął również jego redakcję i zapowiedział w prospekcie „nową serię“ tego pisma, mającego obecnie zmienić zarówno kierunek jak i współpracowników. Na wieść o tych zmianach Żeromski pośpieszył zaraz do siedziby odmłodzonego tygodnika, niosąc redaktorowi-poecie drobny swój, ale pełen wdzięku obrazek: „Ach! gdybym kiedy dożył tej pociechy...“. Tym razem wyprawa została uwieńczona całkowitym powodzeniem. Obrazek zyskał pochlebną opinię Gomulickiego (który w tych właśnie latach skreślił szereg podobnych „szkiców z natury“ zebranych później w cykl „Zielonego kajetu“) i został z miejsca prawie wydrukowany w drugim numerze nowego tygodnika, wprowadzając w ten sposób młodego autora do zamkniętego dlań dotąd świata literackiego.

„Był to w życiu pisarza ewenement wyjątkowo radosny", pisze o tym fakcie biograf Żeromskiego (2), a jego data — pierwsza połowa października — otwiera nową, szczęśliwszą fazę w twórczości młodego nowelisty, którego utwory zaczynają się odtąd coraz częściej pojawiać po czasopismach. W pierwszych dniach listopada Gomulicki drukuje w „Tygodniku" nowe jego opowiadanie — „Elegię", w pierwszych dniach grudnia ukazuje się w „Głosie" trzecia nowela — „Psie prawo", i kiedy w tym samym miesiącu Żeromski wyjeżdża na kilkomiesięczną kondycję do Łysowa, to jedzie już ze świadomością przezwyciężenia najtrudniejszych przeszkód w swojej karierze literackiej, jedzie już tam jako pisarz drukowany i uznawany, przed którym stanęły nareszcie otworem niedostępne redakcje warszawskie (3).

W Łysowie, na Podlasiu, przygotowywał Żeromski do gimnazjum małego Adasia Rzążewskiego, sierotę po znanym pisarzu Adamie (Aërze), a wolne chwile wypełniał po dawnemu pracą literacką, która nabrała teraz dla niego nowego uroku i która w okresie łysowskim wyraziła się w dwu nowych opowiadaniach.

Pierwsze z nich, „Niedobitek", powstało w lutym lub w marcu 1890 r. i zawierało portret literacki Władysława Lewińskiego, starego Sybiraka, który był rezydentem łysowskim. Pani Rzążewska, która zainteresowała się talentem pisarskim nowego korepetytora, posłała tę nowelę do Krakowa Zygmuntowi Sarneckiemu. „Niedobitek" został przyjęty i wydrukowany w marcu w „Nowej Reformie", a po sześciu latach włączony przez Żeromskiego do zbioru opowiadań „Rozdziobią nas kruki, wrony..." (1896).

Drugim opowiadaniem był właśnie „Pocałunek", napisany w marcu lub w kwietniu i nigdy nie wydrukowany. Pani Rzążewskiej wydawało się, po latach, że i „Pocałunek" wysłała do Krakowa, jednakże w „Nowej Reformie" nie udało go się mimo skrzętnych poszukiwań odnaleźć i prawdopodobnie nigdy tam nie był wysłany. W ten sposób o noweli tej nie wiedział przez lat kilkadziesiąt ani jeden miłośnik czy badacz twórczości Żeromskiego. Pierwszą wiadomość o niej podał dopiero prof. Józef Ujejski w r. 1927, opierając się na informacjach p. Rzążewskiej (wówczas Miniszewskiej) i fałszywie się domyślając, że Żeromski z publikowania tej noweli zrezygnował (4). W r. 1934 zarejestrował ją prof. Wacław Borowy w swojej wyczerpującej bibliografii „Rozproszonych utworów Żeromskiego" (5), nie udało mu się jednak odszukać zaginionego autografu, który przeleżał jeszcze parę lat w ukryciu, zanim nareszcie przypadek nie wydobył go stamtąd na światło dzienne, w pół wieku po napisaniu i piętnaście lat po zgonie autora!

Okazało się, że Żeromski posłał tę nowelę Wiktorowi Gomulickiemu, pamiętając o dobrym przyjęciu swoich pierwszych opowiadań w „Tygodniku Powszechnym". Ojciec mój na pewno by tę nowelę wydrukował, niestety, przyszła ona do Warszawy za późno, bo właśnie w kwietniu 1890 r. „Tygodnik" zakończył swoje istnienie z powodu trudności finansowych i administracyjnych, a rękopis „Pocałunku" spoczął na długie lata w tece redakcyjnej zapomniany z czasem przez autora i przez wydawcę.

W roku 1940, przeglądając właśnie tę tekę, a właściwie jej resztki, które zachowały się u brata mego Wacława w Gołkowie pod Warszawą, natrafiłem wśród rozmaitych papierów i na ów zaginiony rękopis Żeromskiego (6), tylekroć już wspominany i poszukiwany przez jego wielbicieli.

Nowela nie zawiodła moich oczekiwań.

Choć drobna rozmiarami i o nieskomplikowanej treści i strukturze, posiada ona mnóstwo szczególnych walorów, które wyróżniają ją spośród innych młodzieńczych opowiadań znakomitego pisarza. Krzyżują się w niej mianowicie i skupiają niby w soczewce prawie wszystkie ważniejsze motywy powtarzające się w ówczesnych, a i późniejszych utworach Żeromskiego, początkują pewne kompleksy pisarskie, pojawiają persewerujące ciągle metafory i epitety, ustalają charakterystyczne struktury rytmiczne. Jest to niby mikrokosm literacki, w którym możemy oglądać, w pomniejszeniu ale i w jednoczesnym zgęszczeniu i uproszczeniu, całe fantastyczne bogactwo twórczości Żeromskiego.

Po odnalezieniu noweli nasunęła się konieczność ogłoszenia jej drukiem i uprzystępnienia nareszcie publiczności literackiej, która tak długo na utwór ten oczekiwała. O wydaniu legalnym nie można było oczywiście marzyć, pozostawała więc jedynie forma druku nielegalnego i to sporządzonego w ten sposób, aby nie narazić rodziny znakomitego pisarza, a więc i z odpowiednią przedmową wydawcy i z odpowiednio spreparowanym adresem bibliograficznym.

W r. 1944 na wiosnę powstała w Warszawie zakonspirowana spółka wydawnicza, do której należałem ja i dwaj moi przyjaciele, i która postanowiła wydać szereg tomików literackich, m. in. inedita pisarzy stanisławowskich, kilka nowych tomów Norwida, cykl rozpraw o dawnej Warszawie, słownik filozofów współczesnych, wreszcie nieznane utwory nowszych autorów polskich. Mimo wszelkich możliwych przeszkód, o których długo by opowiadać, spółka nasza rozpoczęła działalność wydawniczą i wypuściła na rynek trzy dziełka.

W czerwcu opuścił drukarnię tomik starowarszawskich poezyj mego ojca: „Pod znakiem Syreny" (rzekomo Wilno, 1939), w końcu lipca narobiliśmy szumu „resztą" poezyj Norwida: „Gromy i pyłki" (znowu Wilno, 1939), wreszcie *pierwszego sierpnia* w południe ukazał się „Pocałunek"...

W parę godzin później wybuchło powstanie!

Losy naszego nakładu wydawały się już przypieczętowane. Mieścił się on częściowo w drukarni, częściowo w introligatorni, paręset bodaj egzemplarzy było u Arcta, kilkadziesiąt u mnie i u moich wspólników, kilka u przygodnych nabywców. Po kilkudziesięciu dniach wszystko to było popiołem. U mnie zginął ponadto autograf noweli i jego odpisy maszynowe. Słowem „Pocałunek", pięćdziesiąt lat przechowywany w ukryciu, piętnaście lat poszukiwany i cztery lata żyjący już życiem jawnym, choć prywatnym, miał znowu stać się tylko mitem literackim i martwą pozycją bibliograficzną!...

Stało się szczęśliwie inaczej.

Zacne dłonie Józefa Chudka, rasowego bibliofila, który nabył tę książeczkę

jeszcze „gorącą", natychmiast po jej wydaniu, przeniosły ją ze spalonej Warszawy do Ożarowa, stamtąd w głąb Niemiec na roboty, i jeszcze dalej, bo do Belgii, na cichą brukselską uliczkę *de Florence*. Kiedym we wrześniu tego roku znalazł się przypadkiem w Brukseli, mogłem z serdecznym wzruszeniem zobaczyć tam nie tylko drogiego pana Józefa, ale i dwa ostatnie moje tomiki — Norwida i Żeromskiego — a przy tym obydwa tak ładne, świeże i czyste, jakby dopiero co opuściły prasę drukarską.

Nie koniec na tej niespodziance.

Gdy w miesiąc później znalazłem się z powrotem w Ojczyźnie, przez rok cały nie widzianej, i rozpocząłem odwiedziny swoje od Krakowa, odszukałem tu — o dziwo! — nie tylko całą pozostawioną w Warszawie rodzinę, ale i drugi jeszcze egzemplarz „Pocałunku", wygrzebany rękami mojej żony spod gruzów i zgliszczy naszego stołecznego mieszkania.

Habent sua fata libelli!

Przedrukowując teraz i nowelę i rozprawkę, która jej towarzyszyła, pragnę jeszcze podać na użytek przyszłych bibliografów druków nielegalnych garść szczegółów odnoszących się do pierwszej edycji „Pocałunku".

Karta tytułowa:

Stefan Żeromski *Pocałunek*. Nieznana nowela młodzieńcza. Z autografu wydał i wstępem poprzedził dr Franciszek Kawka. Lwów, 1938. Nakładem Spółki Wydawniczej „Globus".

Na odwrocie:

Odbito czcionkami drukarni „ANTYKWA" w Łucku. WG 1474.

Książeczka wyszła w małej ósemce, z dużym marginesem i liczyła 45 stron liczbowanych i jedną kartę nieliczbowaną. Oprócz noweli odbitej odmiennym drukiem (s. 37—45) i rozprawki (s. 5—35) obejmowała jeszcze opuszczoną tutaj przedmowę „Do Czytelnika" (s. 3—4) i miała dwie tablice ilustracyjne (facsimile fragmentów autografu i reprodukcję grottgerowskiego „Znaku"). Pseudonim wydawcy pokrywał się z przydomkiem, jaki Żeromski nosił w gimnazjum kieleckim (imię zawdzięczał znowu Kafce), a tajemnicza liczba na odwrocie karty tytułowej była datą wydrukowania pierwszego arkusza noweli: 14 lipca 1944 r.

A teraz przejdźmy już do samego utworu.

I

Treść „Pocałunku" jest bardzo prosta, chociaż w punkcie kulminacyjnym niezwykła nieco i przesłonięta mgłą tajemniczości.

Zgorzkniały, zdziwaczały i niepopularny w swoim mieście urzędnik gubernialny opowiada o przygodzie, którą przeżył przed kilku laty i która wniosła w jego życie niespotykane dotychczas i niespodziewane akcenty emocjonalne. Wyjechał mianowicie na kurację do nieokreślonego bliżej miasta i tam, w galerii

obrazów, przed rysunkami Grottgera, zobaczył „najpiękniejszą na ziemi kobietę", w której się od pierwszego spojrzenia zakochał. Gdy piękna nieznajoma opuściła galerię w towarzystwie swojego męża, odbijającego się od niej i wyglądem banalnym i filisterskim zachowaniem, urzędnik poszedł za tą parą, zwiedził razem z nimi jakąś ponurą świątynię, a potem zstąpił ich śladami do podziemi kościelnych, w których znajdowały się trumny różnych znakomitości. Piękna zatrzymała się przy jednym z grobowców, odesłała męża na górę, a potem pochyliła się nad sarkofagiem i wybuchnęła spazmatycznym, gorzkim płaczem. Wzruszony urzędnik ujął bezwiednie jej rękę i podniósł do ust. Nieznajoma popatrzyła mu wówczas w oczy, a potem szybko złożyła pocałunek na jego pochylonym czole i opuściła podziemia, zostawiając swego towarzysza pod ogromnym wrażeniem przeżytej chwili. Wrócił on później do swojego miasta, zgorzkniał jeszcze bardziej i zobojętniał na wszystko, czasami jednak, gdy chory i znużony męczy się w samotnym pokoju, pojawia mu się widmo pięknej nieznajomej i zdaje się mówić do niego tajemniczymi słowy: „Pójdź za mną..."

Po przeczytaniu noweli uderza od razu brak w niej tak charakterystycznej dla autora problematyki etycznej czy społecznej, brak w ogóle jakiegokolwiek wyraźnie zarysowanego problemu czy „myśli przewodniej", która by scementowała poszczególne fragmenty opowiadania. Problemem takim mogłaby być najwyżej opisana w nim ciekawa sublimacja „marzeniowa" bohatera, zdziwaczałego i chorego mizantropa, dokonana na skutek oryginalnej i tajemniczej przygody, którą przeżył przed kilku laty i którą przeżywa nadal, w swoim wnętrzu, w powracających od czasu do czasu, pięknych i emocjonalnie zabarwionych widzeniach.

Brak ten zmniejszy może wartość „Pocałunku" w oczach przygodnego czytelnika, dla badacza jednakże jest zjawiskiem raczej pożądanym, bo nowela jest przez to ściślej związana z *czystą* twórczością Żeromskiego, która występuje tutaj częściowo izolowana od wpływów ideologicznych, w przekrojach bardziej intymnych i we właściwym temu pisarzowi klimacie uczuciowym.

Pragnąc ustalić, choćby w przybliżeniu tylko, genezę tego utworu, trzeba wyróżnić i kolejno rozpatrzyć w procesie twórczym Żeromskiego trzy poszczególne fazy jego przebiegu, określając w ten sposób bodziec twórczy, któremu zawdzięcza swoje powstanie (faza wyjściowa), pomysł literacki, jaki się w związku z tym rozwinął (faza środkowa) oraz skład i układ materiału, który posłużył do konstrukcji samego opowiadania (faza końcowa).

Rozpatrzymy te sprawy od końca, od ustalenia rzeczy najłatwiejszych, które nam pomogą uzyskać odpowiedź i na pytania wcześniejsze, stokroć bardziej skomplikowane.

W tekście „Pocałunku" napotykamy trzy odrębne kategorie tworzywa literackiego, które musimy wziąć pod uwagę: *tło*, na którym rozgrywa się akcja noweli, *osoby*, które w niej występują, wreszcie *wydarzenia*, które wpływają na przebieg całej akcji i na wzajemne stosunki bohaterów.

Tło jest w naszej noweli dwojakie. W pierwszej części, zawierającej charakterystykę bohatera, tłem jego szarej i smutnej egzystencji jest małe miasto pro-

wincjonalne, stolica powiatu i siedlisko wiecznych plotek, w którym obok miejscowej *gentry* wegetuje typowy światek urzędniczy, obok warstwy „optymatów" — warstwa skromnych, źle widzianych i wyśmiewanych pariasów, którym życie upływa na narzekaniach albo na pijaństwie. Obrazek takiego prowincjonalnego miasta bardzo często spotykamy we wczesnych utworach Żeromskiego, zarówno w postaci pochlebniejszej („Włock", „Klerykowo" czy „Łżawiec") jak i pośledniej („Obrzydłówek"), a nie jest on u Żeromskiego wytworem fantazji literackiej, ale wiernym, na wielu obserwacjach opartym odtworzeniem dobrze znanych pisarzowi miejscowości byłego Królestwa Kongresowego. W pierwszej postaci wzorem bywały mu Kielce, w drugiej Kurozwęki czy Janów Podlaski, który miał świeżo bodaj w pamięci przy pisaniu „Pocałunku". W drugiej części noweli występuje już inne, duże, „stare, bardzo stare miasto". I tego Żeromski nie nazwał, ale dostatecznie scharakteryzował, aby można rozpoznać w nim od razu Kraków. Opis Krakowa również opiera się na osobistych wspomnieniach autora, który spędził w nim krótki czas w czerwcu 1889 r. na kuracji w szpitalu św. Łazarza. „Krakowa mało co dotąd widziałem", pisał wówczas do Zaborowskiego „i prawie go nie poznam" (7), — sądząc jednak po „Pocałunku" musiał chyba znaleźć później trochę czasu na zwiedzanie starego grodu, bo wszystkie opisy Krakowa zawarte w tym opowiadaniu są wierne, plastyczne i prawdopodobnie oparte na autopsji. Gmach „na wzgórzu urwistym" — to Wawel, „ponura świątynia" opisana zaraz po nim — to katedra na Wawelu, podziemia, w których leżały „trumny dawno umarłych mocarzów ziemi" — to podziemia katedralne z grobami królów polskich, grobowiec z piaskowca, na którym napisane było imię i nazwisko „małego człowieczka, podniesionego aż do godności spania snem wiecznym z królami" — to grobowiec Adama Mickiewicza, galeria obrazów wreszcie, w której bohater „Pocałunku" zapatrzył się na obraz Grottgera — to Muzeum Narodowe w Sukiennicach, posiadające już wówczas w swoich zbiorach grottgerowską „Lituanię".

Widzimy już teraz wyraźnie, że tło naszej noweli zaczerpnięte jest z życia i oparte na wspomnieniach autora, który w ten sposób swoje doznania osobiste przetransponował na bezimienny obraz literacki. Czy postąpił podobnie przy opisie o s ó b występujących w „Pocałunku"?

Tu sprawa już się nieco komplikuje. W opowiadaniu występują cztery osoby: dwie postacie pierwszoplanowe (urzędnik i nieznajoma) oraz dwie podrzędne (mąż nieznajomej i przewodnik), które nie wymagają specjalnego opracowania (8). O pierwszoplanowych możemy z góry powiedzieć, że nie są to „portrety" rzeczywistych osób, ale raczej twory mieszane, w których Żeromski umieścił obok siebie cechy różnych osobistości, a może nawet cechy wyimaginowane, których żaden znany mu osobnik nie posiadał. Zajmiemy się nimi kolejno.

Urzędnik, główny bohater i narrator naszego opowiadania, nazwany jest w „Pocałunku" — „marginesem". Dziwaczny ten przydomek, który został mu nadany w rodzinnym mieście, stanowi ważny trop mogący posłużyć do częściowej przynajmniej identyfikacji tej postaci, zarówno przez samą swoją treść,

jak i w związku z innym takim „marginesem" wymienionym jeszcze raz u Żeromskiego w noweli jego „Źródło" (9).

W tym drugim mianowicie możemy dopatrywać się z pewnym prawdopodobieństwem osoby samego Żeromskiego, tym bardziej, że pisarza tego, zwłaszcza w jego młodości, cechowała daleko posunięta nieśmiałość i sztywność w obcowaniu z ludźmi, słowem ciągłe jak gdyby trzymanie się „na marginesie", które łatwo mogło mu zjednać ten właśnie oryginalny przydomek.

Ciekawą charakterystykę Żeromskiego, z tych lat mniej więcej, dochował nam Wasilewski: „z natury bardzo wrażliwy, każdym zmysłem wyczuwający niebezpieczeństwa grożące jego miłości własnej, zamykał się szczelnie od wzroku ludzkiego. To robiło go i sztywnym i zamkniętym, stojącym ciągle na straży swego świata wewnętrznego" (10). Jeszcze bardziej interesujące własne wynurzenie znakomitego pisarza dochowało się w jego liście do narzeczonej: „miałem wypadki, że zaczynano mię lubieć dopiero po upływie długiego czasu, gdy zauważono, że za parawanem mojej fałszywej przyzwoitości jest jakaś dziura, gdzie przecie leżą jakie takie graty, wystrugane samoistnie" (11). Przenośnię o identycznej strukturze i o podobnej bardzo psychologicznej treści spotykamy i w „Pocałunku", u którego bohatera mimo całej jego powierzchownej filisterii „istnieje w głębi — urzędniczej, przesiąkłej atramentem — duszy jakiś płomyczek niedostrzegalny", świadcząc o nie podejrzewanych przez otoczenie zdziwaczałego mizantropa pokładach oryginalności i uczuciowości.

Wszystkie jednakowoż podobieństwa psychiczne między Żeromskim a bohaterem tej noweli nie mogą usprawiedliwić całkowitego zrównania tych dwu osobistości i można z nich najwyżej wywnioskować, że pisarz obdarzył „marginesa" niektórymi tylko cechami swojej psychiki (nieśmiałość, zamknięcie się w sobie, uczuciowość itd.), kopiując resztę jego właściwości z innych zapewne zaobserwowanych kiedyś typów ludzkich. Najłatwiej można to zauważyć konfrontując „marginesa" z bohaterami innych nowel Żeromskiego: jako „dusza urzędnicza" ma on w ten sposób paralelę w starym Zapaskiewiczu z „Mogiły", jako ofiara egzystencji małomiasteczkowej — w doktorze Obareckim z „Siłaczki", jako typ fizyczny wreszcie — w karykaturalnie narysowanym urzędniku pocztowym z „Ananke", który podobnie jak i „margines" obdarzony został przez pisarza nosem „w kształcie pięty i o kolorze rędziny proszowskiej" (12).

Smutna to w ogóle i współczucie budząca postać: idealista nawrócony na filozofię „zimnego, najedzonego, zdrowego rozsądku", filister z sercem młodzika, czystym, nieśmiałym i zapalnym, sentymentalny mizantrop chory na kompleks małej wartości, ironista wrażliwy na piękno idei, piękno sztuki i piękno kobiety, Endymion (bo „Pocałunek" to typowy casus Endymiona), któremu jedno spotkanie i jedna przygoda stały się na całe już życie kotwicą i podporą, pokarmem i lekarstwem, ratując go przed całkowitym bankructwem psychicznym i opromieniając najcięższe jego chwile blaskiem prawdziwej poezji.

Szczęście „marginesa" zawiera się całe we w s p o m n i e n i u, tym cudownym raju Jean-Paula, z którego nic już nie może nas wypędzić, raju, w którym

znajdzie się miejsce nawet dla tych biednych, przesiąkłych atramentem i wygiętych w łuk pokłonu dusz urzędniczych, o których czytamy w „Pocałunku".

W ten sam zapewne sposób co portret „marginesa" powstał w „Pocałunku" i oryginalny portret n i e z n a j o m e j. Z wymarzonym przez Żeromskiego typem urody kobiecej współdziałało tu, być może, przypomnienie jakiejś konkretnej osoby, stapiając się w jeden, wycieniowany artystycznie obraz, pełen, niby jakiś inwentarz piękności, drobiazgowych szczegółów i szczególików. Portret „marginesa" był dziełem wnikliwej introspekcji, portret nieznajomej typowym przykładem ekstraspekcji, starającej się odkryć poza dostępnym dla wzroku w y r a z e m tajemniczą t r e ś ć jej myśli i uczuć.

Podobnie jak i wszystkie inne bohaterki Żeromskiego (13), nieznajoma jest „najpiękniejszą na ziemi kobietą". Głowę ma „przepiękną", jak pani Helena („Z dziennika") lub panna Terenia („W sidłach"), obciążoną „bogactwem włosów", co znów ją zbliża do pani Heleny i do panny Kłuckiej („Mogiła"), popielatych jak u panny Stasi („Siłaczka"). Twarz nieznajomej jest „matowo a jednostajnie biała", przypominając tę cudownie piękną twarz, co wyzierała do Ulewicza z cieniów lasu i nocy, a oczy „wielkie, kryniczne, niebieskie", podobnie jak oczy panny Stasi, pani Heleny, panny Tereni, panny Wandy i pani Zofii („Oko za oko"), panny Lili („Cienie"), pani Poziemskiej i tych dwunastoletnich boginek, których obraz wyczarowała pamięć Raduskiego („Promień"). Niebieskie te oczy „czerniały od kryjących je do połowy rzęs", tak jak czerniały „w mroku rzęs" oczy panny Stasi i panny Lili, podobnie też jak u tej ostatniej pod rzęsami tworzyły się „ruchome cienie". Oczy te zresztą, „wielmożne" (panna Kłucka miała „królewskie"), „sprawiały wrażenie przerażające, zdawało się, że za chwilę zadadzą ci spojrzeniem cios śmiertelny", upodobniając się pod tym względem do oczu panny Stasi i panny Kłuckiej (14).

Ten raczej statycznie ujęty obraz nieznajomej urozmaicił jeszcze Żeromski pełnym dynamizmu opisem jej ruchów, gestów i mimiki, tworząc niezapomnianą całość, odpowiadającą najwyraźniej jego ówczesnemu kanonowi urody kobiecej. Ile ten kanon zawdzięczał marzeniom Żeromskiego, a ile znanym pisarzowi postaciom pięknych kobiet — rozstrzygnąć nie podobna. Być może, że i tutaj mamy do czynienia nie z portretem z natury, ale raczej z kontaminacją wielu cech poszczególnych odpowiadających w rzeczywistości kilku różnym kobietom.

Przechodząc teraz do w y d a r z e ń zachodzących w noweli, zobaczymy, że tylko dwa-trzy z nich są oparte na faktach bezspornie prawdziwych, reszta mogła być echem rzeczywistości, mogła być jednakowoż i produktem czystej fantazji, stanowiąc przedmiot ulubionych marzeń Żeromskiego wplatanych przez niego w treść utworów literackich.

Te wydarzenia autentyczne związane z tłem całej noweli, to przede wszystkim wyjazd „marginesa" w czerwcu na kurację do Krakowa — pokrywający się z wyjazdem samego Żeromskiego, również w czerwcu (1889 r.), na kurację i do Krakowa (15), dalej oglądanie „Znaku" grottgerowskiego w Muzeum Narodowym (16) i bodaj zwiedzanie podziemi katedralnych. Wszystkie inne wydarzenia — to tylko dobrze nam znane z innych utworów Żeromskiego motywy

„nieznajomej", „cudzej żony", „płaczu", „uścisku spojrzeń", „pocałunku" czy „wizji", o których będziemy jeszcze mówić, których jednak nie podobna ustalić genetycznie, ani dostatecznie objaśnić.

Rozpatrzywszy materiał konstrukcyjny naszej noweli, trzeba z kolei wyśledzić, kiedy i w jaki sposób powstał jej pierwszy p o m y s ł literacki, kiedy zarysowała się jej wyraźniejsza struktura skłaniająca autora do podjęcia pracy pisarskiej? Pewne światło rzuci na te sprawy opowiadanie p. Rzążewskiej, która w ten sposób powtórzyła prof. Ujejskiemu treść przeczytanego przed trzydziestu kilku laty „Pocałunku":

„Żeromski schodzi do krypty kościoła w Janowie Podlaskim, staje przed trumną Naruszewicza. Ogarnia go znienacka silne wzruszenie patriotyczne. Widzi w tej trumnie umęczoną ojczyznę. Bezwiednie na pół chyli się i wyrazem tego, co czuje, staje się złożony na trumnie autora „Głosu umarłych" pocałunek" (17).

Widzimy, że treść jest tutaj zupełnie inna: inne tło, inne osoby (brak postaci kobiecej), inny zupełnie pocałunek. Czy możliwe, żeby autor wysyłając nowelę do druku, wkrótce przecież po napisaniu, tak gruntownie zmienił całą jej fabułę? Czy możliwe przede wszystkim, żeby w ogóle mógł do niej wprowadzić pocałunek na grobie Naruszewicza?

Moim zdaniem należy się tu liczyć z nieświadomym przeinaczeniem noweli przez p. Rzążewską, przeinaczeniem zresztą mającym źródło w rzeczywistym zdarzeniu. Jesteśmy tu bodaj u kolebki pomysłu literackiego. Żeromski przyjechał do Łysowa mając w podświadomości jakieś nie skrystalizowane jeszcze a silne wrażenie. Zwiedzenie kościoła w Janowie poruszyło w nim z jednej strony całą „masę uczuciowości" (18), z drugiej zaś skojarzyło się z przeżyciami u grobów królewskich na Wawelu, a pośrednio i z innymi może przeżyciami krakowskimi. W ten sposób owo utajone wrażenie wyszło może na jaw, połączyło się z nowymi wrażeniami i razem z nimi ułożyło się w pewną strukturę fabularną.

Jakiż jednak był b o d z i e c początkowy, który mógł rozpocząć działanie tych skomplikowanych mechanizmów twórczości? Wydaje mi się, że było nim jakieś nieznane bliżej a emocjonalnie zabarwione przeżycie, którego doznał Żeromski w Krakowie przed obrazami Grottgera, a na które wskazują z pewnym prawdopodobieństwem dwie ciekawe okoliczności.

Pierwsza, to wynurzenie Żeromskiego w liście do narzeczonej (19), przy wzmiance o ponownym już zwiedzaniu przezeń Muzeum Narodowego w Krakowie (maj 1892):

„Byłem na wystawie, ale nie podziwiałem impresjonizmu, stałem przed Grottgerem i myślałem o czymś dawnym, przecudnym, co się dziś zmieniło dla mnie na smutek rozproszony dokoła, leżący w powietrzu, wyrastający spod nóg".

Druga, to znana sytuacja z „Ludzi bezdomnych", kiedy Judym poznaje dwie kobiety, mające wywrzeć decydujący wpływ na całe jego życie uczuciowe: pannę Natalię i Joasię, której wzorem życiowym była, jak wiadomo, pierwsza żona Żeromskiego. Otóż poznanie to odbyło się również na tle muzealnym, w Luwrze, przed posągiem Wenus Milońskiej...

Proces twórczy Żeromskiego przebiegałby więc może jak następuje: najpierw silne, emocjonalnie zabarwione wrażenie, odniesione być może w Krakowie, przed obrazami Grottgera, potem podświadome lub świadome fantazjowanie na jego temat, dalej zaprojektowanie noweli wywołane lub nasilone przez pobyt w Janowie, u grobu Adama Naruszewicza, na koniec wypełnienie jej schematu materiałem dodatkowym czerpanym częściowo z własnych przeżyć lub obserwacyj autora, częściowo zaś z fantazji lub może tradycji literackiej.

II

Cała nowela rozpada się na trzy, a właściwie na cztery części: tytuł, ekspozycję, główną część fabularną i zakończenie.

Tytuł, bo nie wahamy się go zaliczyć do części noweli, spełnia w niej ważną rolę wprowadzającą, a dzięki swojej emocjonalnie naładowanej treści wywołuje u czytelnika pewien specyficzny nastrój, konstelujący się indywidualnie, boć nie wiadomo przecież jeszcze o j a k i pocałunek chodzi autorowi (20).

Ekspozycja zapoznaje nas z bohaterem i zaczyna się od jego autoportretu psychicznego i fizycznego, dokonanego z pewnym zacięciem karykaturalnym, tym ważniejszym dla dalszego biegu akcji, że bohater zapowiada pod koniec opis „pięknych chwil", jakie miał kiedyś w życiu, i które czytelnik w dość groteskowy z tego powodu sposób łączy z tytułem noweli. Jest to niespodziewana trochę w związku z zaczątkiem narracji ekscepcja biograficzna, tłumacząca dopiero wcześniej już wzmiankowaną ekscepcję charakterologiczną (ów „płomyczek") i stanowiąca pierwsze napięcie dynamiczne naszego opowiadania.

Trzecia część zawiązuje od razu główny tok fabularny i raz po raz zmieniając sytuację szybko prowadzi do momentu kulminacyjnego. Zobaczenie nieznajomej, znakomicie przygotowane kontemplacją obrazu Grottgera, jest drugim napięciem dynamicznym, po którym następuje jej dokładny portret i znowu zmiana sytuacji. Trzecim napięciem dynamicznym jest moment, w którym bohater całuje rękę nieznajomej, może się bowiem wydawać, że jest to już punkt kulminacyjny, że jest to już ów tytułowy i programowo przewidziany „pocałunek". Ten ostatni występuje jednakże dopiero w następnym zdaniu noweli i tu właśnie się kryje jej szczyt dynamiczny, ku któremu zdążała od samego początku.

Zakończenie, mniej już może potrzebne, stanowi „płaszczyznę zejścia" dla części poprzedniej i uzupełnia portret i historię bohatera.

Narracja utrzymana jest przez cały czas w pierwszej osobie, co jest zresztą charakterystyczne dla wczesnych nowel Żeromskiego (21), a fabuła poprowadzona bardzo starannie, z dużą wnikliwością psychologiczną i troską o dobrą motywację, która w jednym tylko miejscu po trosze szwankuje, zaciemniając i przeinaczając przypuszczalne intencje autora.

Idzie mianowicie o niewytłumaczone dostatecznie w noweli wzruszenie a później płacz nieznajomej, która (jakby można sądzić z relacji p. Rzążewskiej)

miała przeżywać w podziemiach silne emocje patriotyczne, a która w świetle zmysłowego opisu Żeromskiego wygląda tylko na jakąś „femme incomprise", mocno przewrażliwioną, egzaltowaną a nawet nieco histeryczną. Było to oczywista rezultatem ówczesnych warunków cenzuralnych („Pocałunek" miał się ukazać w Warszawie), które zmusiły Żeromskiego do zaciemnienia nie tylko tła, ale i motywacji psychologicznej. Ten sam motyw patriotycznego wzruszenia w obliczu świętych pamiątek narodowych umieścił jeszcze Żeromski w późniejszej nieco „Mogile", a wypadł on tam stokroć pełniej i wyraziściej, bo rzecz była drukowana w Krakowie i stąd nie podlegała cenzurze rosyjskiej. Płacz nieznajomej, z patriotycznych wzruszeń płynący, jest jednak równocześnie i gorzkim użaleniem się nad jej własnym losem, losem kobiety wyższej, sprzężonej już na całe życie z gładkim i zarozumiałym durniem, jakiego łatwo odgadujemy w postaci jej męża.

Nie można za to uważać za błędy motywacyjne takich sytuacyj noweli, jak ta, w której nieśmiały mizantrop porywa nagle za rękę nieznaną sobie zupełnie kobietę, albo kiedy „najpiękniejsza na ziemi kobieta" całuje niespodziewanie komicznego, brzydkiego i nieznanego sobie adoratora. Są to mianowicie motywacje dysonansowe, a dysonans należał do ulubionych chwytów literackich i właściwości psychicznych samego Żeromskiego, prześlizgując się w niezliczonych motywach po całej jego twórczości (22).

To wprowadza nas do rozległego królestwa motywów Żeromskiego, z których najważniejsze persewerują ciągle w jego utworach literackich w najrozmaitszych formach i sytuacjach. Pełno ich też w „Pocałunku". Na pierwszym miejscu należy wymienić omówiony już motyw „pięknej kobiety", dalej motyw „nieznajomej", tak pięknie opracowany w postaci Biruty w „Syzyfowych pracach", a potem typowe dla Żeromskiego motywy „cudzej żony" (23) i „miłości od pierwszego spojrzenia" (24).

Z kolei następują motywy: „samotności" i „pocałunku" (25), „ranki" i „kłucia", „płaczu", „wizji" (26), „płomieni w czaszce" (27) i „płomyka w duszy" (28), „chorego serca" (29), „dwoistego spojrzenia" (30) i „uścisku spojrzeń" (31), „zdrowego rozsądku" (32), „natłoku uczuć" (33) i „wylewu uczuciowego" (34), po raz pierwszy też pojawia się charakterystyczny motyw „rękawiczki" (35).

Jak takie motywy powstają i rozrastają się, możemy dokładnie wyśledzić na przykładzie zespolonego w „Pocałunku" motywu „kłucia" i „rany" („jest w tym... moim myśleniu jakby mała lecz wiecznie ropiejąca ranka i jest zanadto często wrażenie zagłębiającej się w nią igły"). Oto zestawienia dla „ranki":

„w jego egzystencji — kryje się jakaś rana nieuleczalna, niewidoczna, a dolegająca nad wyraz, niby ranka nad próchniejącą kością" („Siłaczka"), „ta myśl tknęła go wreszcie i obudziła z letargu takim bólem, jak gdy kto odkrytą ranę rozedrze ostrzem noża" („W sidłach niedoli"), „obnażyły one (łzy) jakąś ranę, odsłaniając jakąś mieliznę w duszy" („Tabu"), „w sercu, w tym miejscu,

gdzie jest nigdy nieschnąca ranka tęsknoty" („Doktór Piotr"), „uboczne wspomnienie, niby ostrze noża, dotykało rany" („Promień").

Widzimy, że w pewnym miejscu dołącza się tutaj motyw kłucia czy rozdzierania:

„złe przeczucie, jak koniuszek igły, wrzynało mu się w serce" („Siłaczka"), „wyobrażenia kłuły jak ciernie" („W sidłach niedoli"), „tę myśl, jak szpadę, wbijała w me serce" („Tabu"), „uczuła w sercu ostrze włóczni, która jej życie przebiła" („Tabu"), „aby tylko wyrwać z jej serca skira boleści, który je toczy" („Tabu"), „aby mu z piersi wyrwać starą zgryzotę, która w niej tkwiła, jak grot włóczni Epaminondasa" („Promień"), „nadmiernie bolesna prawda — przeszyła mu serce, jak miecz nagi" („Złe przeczucie"), „w marzenie to, niby ostrze noża wbijała się jedna myśl" („Cienie"), „te ostre kolki kłują jej nie tylko nogi, ale przebijają serce" („Zmierzch"), „na duszy mojej usiadła i wpiła się w nią żądłem jakby zła mucha" („Mogiła"), myśl „wrzyna się w mózg jak drzazga" („Syzyfowe prace") (36).

Mamy tutaj wszędzie bolesne dla podmiotu przeżywającego procesy psychiczne, przeżywane na sposób dolegliwych bólów fizycznych, opisywanych ze znawstwem i sprowadzających się na ogół do sensacyj kłucia, przebijania i przerzynania. Receptorem jest zawsze psychika ludzka występująca jako „dusza", „serce", „mózg", „chaos wzruszeń", „marzenie", „pamięć", „jestestwo", czy „egzystencja", podnietą — jakieś mniej lub więcej skomplikowane zjawiska psychiczne pojawiające się w postaci „myśli", „wspomnień", „przeczuć", „bolesnych prawd", „boleści" i „zgryzoty", a samo działanie podniety upodobnione jest do działania na żywy organizm ukłuć itp. koniuszkiem igły, ostrzem noża czy włóczni, mieczem, szpadą, drzazgą, cierniem, ostrymi kolkami albo żądłem muchy.

Genezę i rozwój tego ciekawego motywu w twórczości Żeromskiego można stosunkowo łatwo ustalić. Pisarzowi dokuczała mianowicie, przez lat kilka z okładem, ranka na lewej dłoni, powstała jeszcze w Kielcach. Ranka ta nie chciała się zagoić, kość pod nią próchniała, a młody pisarz znosił nieustanne bóle, z których go wybawiła dopiero operacja, dokonana w czerwcu 1889 r., w Krakowie (37). Pobyt w szpitalu i sama operacja nie pozostały bez wpływu na twórczość Żeromskiego, którego jedna nowela — „Cokolwiek się zdarzy..." — wypłynęła z tych właśnie doświadczeń. Bohater tej noweli „pamięta pół jasno dziwne dziwy, jakie z nim wyrabiano: kąpanie, głodzenie, zapuszczanie w ranę drucików aż do kości..." To drażnienie rany spotykało również i Żeromskiego, któremu wyskrobano próchniejącą kość, a potem opatrunkami z gazy jodoformowej sprawiano „przedsmak piekła". „Wpychanie tej gazy należy właśnie do mąk piekielnych", pisał wkrótce potem do Zaborowskiego (38), a wrażenie jakie stamtąd wyniósł przetransponował w swoisty sposób na czyste doznania uczuciowe, włączając je następnie w formie literackiej do „Siłaczki", której pierwsza redakcja powstała właśnie w parę miesięcy po kuracji krakowskiej. Po raz drugi pojawiają się oba te motywy w „Pocałunku", a potem i w innych nowelach, przy czym motyw „rany" po-

woli zaczyna zanikać, a motyw „kłucia" przybiera na częstości i rozmaitości przedstawień. Należy to pewnie wytłumaczyć wpływem tradycji literackiej, która używała tego motywu od dawna w rozmaitych kontekstach i która dostarczyła Żeromskiemu nowych, wyszukanych porównań. Jedno z nich (ciernie) zawdzięcza bodaj Żeromski lekturze „Dawida Copperfielda". „Dobry Dickens", pisze w smutnym liście do narzeczonej, „jakże dobrze zna pustkę wszystkich miejsc na ziemi, gdy nam dokucza c i e r ń w g ł ę b i s e r c a" (39).

Zatrzymałem się dłużej przy omawianiu tego charakterystycznego, podwójnego motywu, bo dostarcza on ciekawych przykładów fiksacji uczuciowej doznań fizycznych, transakcentacji tych doznań i oryginalnej literaryzacji motywu na skutek istniejącej tradycji stylistycznej. Inne motywy mogły mieć podobną genezę. Warto w ogóle podkreślić ścisłe i silne relacje, jakie zachodzą w twórczości Żeromskiego między wrażeniami zmysłowymi a stanem psychicznym bohaterów (40), znajduje to poza tym wyraźne echo w jego wyobraźni pisarskiej. W „Pocałunku" na przykład, obok częstych u każdego pisarza wyobrażeń wzrokowych i słuchowych, oraz przy zupełnym braku czystych węchowych i termicznych, posiadamy stokroć rzadsze normalnie i znacznie silniej zaakcentowane wyobrażenia bólu, organiczne i kinestetyczne.

Na zakończenie jeszcze mała tabelka, która dobrze uwidoczni jak pewne ważniejsze motywy, występujące we wczesnych utworach Żeromskiego, połączyły się i zagęściły w „Pocałunku".

Motywy	„Pocałunek" (1890)	„Siłaczka" (1889—91)	„W sidłach" (po 1890)	„Tabu" (1896)	„Promień" (1897)	
Pięknej kobiety . . .	+	+	+	+	+	5
Nieznajomej	+	+	+	+	+	5
Cudzej żony	+	—	—	+	+	3
Miłości od pierwszego spojrzenia	+	+	+	—	+	4
Samotności	+	+	+	—	+	4
Ranki	+	+	+	+	+	5
Kłucia	+	+	+	+	+	5
Dwoistego spojrzenia .	+	+	+	—	—	3
Płaczu	+	—	—	+	+	3
Płomieni w czaszce . .	+	+	—	—	+	3
Wizji	+	+	—	—	+	3
	11	9	7	6	10	

III

Język i styl „Pocałunku" nie odbiegają na ogół od języka i stylu innych utworów Żeromskiego i łatwo możemy tu zaobserwować te wszystkie osobliwości, które dawno już zauważyli i zanalizowali badacze tego pisarza. Występuje więc tutaj owo charakterystyczne dla niego zestawienie dwu wyrazów jednorodnych połączonych kreseczką, tak zwane „dwusłowie" („gwiazdy-prawdy"), powtarzają się pewne ulubione przymiotniki pisarza („tajemniczy", „dziki", „posępny" i in.), zwłaszcza zaś przymiotniki o intensywnym wyrazie („przepiękny", „przerażające") i superlatywy z przedrostkiem n a j- („najpiękniejsza na ziemi"). Wyraźnie też i często pojawiają się nagromadzenia synonimiczne oraz szeregi enumeracyjne, nie brak też charakterystycznych przenośni („wygięta w łuk pokłonu dusza"), rzadszych motywów słownych („excelsior" i in.) lub kontrastowych połączeń („namiętna groza i dreszcze zachwytu").

Najciekawszym jednak zjawiskiem łączącym ściśle „Pocałunek" z innymi utworami Żeromskiego będzie oryginalna rytmika jego prozy, rytmika paralelizmów syntaktycznych pojawiających się w tej noweli zarówno w częstych seriach enumeracyjnych, jak i w szeregach synonimicznych (41).

Oto kilka przykładów:

(1) zawsze mający słuszność, (2) twardy, (3) trzeźwy i (4) spokojny zdrowy rozsądek; zapłakała (1) gorzko, (2) spazmatycznie, (3) długo, (4) nieskończenie długo, (5) tak jak płakać można raz w życiu;

A oto przykład zdania różnokierunkowego:

((1a) Dzikie uniesienie tlało w jej oczach, (2a) wargi odchylały się jak do śmiechu, (3b) błyskały białe zęby, (4b) w kącikach oczu wielmożnych świeciły łzy;

Najczęściej występuje tu tak charakterystyczny dla Żeromskiego układ trójkowy:

jestem (1) bardzo, (2) wybitnie, (3) bezczelnie brzydki; człowiek - - (1) mizantropieje, (2) dziczeje, (3) rozpija się; wracałem znowu, by (1) błąkać się myślami Bóg wie gdzie, (2) myśleć bez końca, (3) marzyć; (1) nozdrza jej rozdymały się jakąś dumą szczególną, (2) drgały ramiona, (3) niebieskie źrenice czerniały; zakochałem się (1) raz na zawsze, (2) bezmyślnie, (3) ślepo;

Tu wszędzie ugrupowanie trójkowe było bardzo proste, spotykamy jednak w „Pocałunku" taką formację enumeracyjną, w której trzy grupy trójkowe znajdują się w układzie piętrowym, ściśle ze sobą połączone:

(I) Wróciłem po odbyciu kuracji do Przywiślańskiego kraju, (II) przeżyłem przy biurku wiele lat, (III) zgorzkniałem jeszcze bardziej i dziś chory jestem (1) n a spokojną pogardę, (2) n a plugawą obojętność, (3) n a (a) zimny, (b) najedzony, (c) zdrowy rozsądek;

Nie brak także w „Pocałunku" powtórzeń pojawiających się zresztą w rozmaitych formach:

(1) J a k ą to gorycz przyniosła ze świata, (2) j a k i żal, (3) j a k ą rozpacz;

(1) N i e b y ł o jej, gdy wyszedłem z grobów, (2) n i e b y ł o (a) n i g d z i e, (b) n i g d z i e;

W związku z tym zjawiskiem, bardzo często występującym w utworach Żeromskiego, pojawiły się trzy różne próby jego interpretacji. Adamczewski widzi w nim dowód rozrzutności słowa u Żeromskiego. właściwość płynącą zresztą „z samej natury jego talentu, z nienasyconości serca", Baley, który ustalił ponad wszelką wątpliwość, że pisarz ten należał do typu perseweracyjnego, dopatruje się i w tym zjawisku wyraźnego objawu perseweracji, Borowy odrzuca wreszcie interpretację Baleya i twierdzi, że mamy tu do czynienia z elementarnym typem rytmiki retorycznej i że funkcja artystyczna, którą te powtórzenia i nagromadzenia pełnią, „jest w niemałej mierze funkcją rytmiczną" (42).

Otóż, zgadzając się zupełnie ze zdaniem, że każde bez wyjątku powtórzenie posiada walor rytmiczny, chciałbym zaznaczyć, że samo oboczne zestawienie identycznych wyrazów, chociaż zawsze wzmacniające ich akcent uczuciowy, posiada jednak zbyt ubogą rytmikę, aby mówić o jego samodzielnej funkcji rytmicznej i traktować pod tym względem jako odrębny gatunek. Powtórzenia oboczne, zawsze tylko dwu- i trzykrotne, występują w prozie Żeromskiego: albo jako jeden ze sposobów wzmocnienia akcentu uczuciowego, albo jako człony i n n y c h formacyj rytmicznych, mianowicie grup akcentowych i odcinków równej długości, które również nabierają w ten sposób pewnej barwy uczuciowej. Ilość takich powtórzeń zależy też wyraźnie od struktury danej formacji rytmicznej.

Zobaczymy to najlepiej na przykładzie, zacytowanym przez prof. Borowego: „słyszała odgłos jego kroków g ł u c h y, g ł u c h y..." („Tabu"). W tym drobnym odcinku narzuca się tylko akcent emocjonalny, uzyskany przez powtórzenie ostatniego słowa, rytmika jest dość uboga. Przyjrzyjmy się jednak tym samym słowom w kontekście:

(3) Pani Ewa długo jeszcze widziała (11)
(2) jego jasne włosy (6)
(3) i słyszała odgłos jego kroków (10)
(2) głuchy, głuchy... (4)

Przecież to wyraźny układ akcentowy, w którym liczba akcentów grupowych zmienia się symetrycznie: 3—2—3—2, i w którym mamy dla tego dwa, a nie trzy, powtórzenia ostatniego wyrazu. Podobnie będzie i w innych wypadkach (Szybki bieg pociągu, / zdawał się ją unosić, unosić...", „Zdala, zdala / od przednich sań / leciała piosenka"), podobnie i w tym przykładzie z „Pocałunku":

(3) Nie było jej, gdy wyszedłem z grobów (10)
(3) nie było nigdzie, nigdzie. (7)

Przykład to ciekawy, bo występuje w nim zarówno rytmika paralelizmów syntaktycznych, jak i rytmika układów akcentowych, a obydwa powtórzenia

(jedno oboczne, drugie rozdzielone) nadają całemu zdaniu wyraźne zabarwienie emocjonalne. Co by jednak się stało, gdyby na miejsce drugiego „nigdzie" wstawić wyraz „wokół", „indziej", „blisko", czy inny odpowiedniejszy? Zmniejszyłoby się wówczas napięcie emocjonalne, ale struktura rytmiczna nie poniosłaby żadnego uszczerbku. Gdybyśmy zastosowali ten proceder do innych przykładów, otrzymalibyśmy identyczne rezultaty, pod warunkiem, żeby słowo zamienne posiadało tę samą ilość zgłosek i ten sam akcent, co słowo zamieniane. I tu właśnie mamy dowód, że powtórzenia Żeromskiego posiadają charakter perseweracyjny. Pisarz o typie asocjacyjnym uzupełniłby rytmicznie dany układ raczej innym wyrazem, pisarz o typie perseweracyjnym — raczej tym samym. Ale perseweracja Żeromskiego nie kończy się na powtórzeniach dosłownych, występują jeszcze w jego prozie stokroć liczniejsze powtórzenia utajone, a do nich trzeba zaliczyć właśnie te wszystkie, tak charakterystyczne dla niego nagromadzenia oraz inne paralelizmy struktur syntaktycznych (43). Wszystkie te formy mogą oczywiście ujawniać się i u pisarzy nie należących do typu perseweracyjnego, ale ujawniać się sporadycznie, w pewnych tylko kontekstach i w mniejszym nasileniu, podczas gdy u Żeromskiego występują wyjątkowo często, a przy tym z dużą rozmaitością i intensywnością. Perseweracyjność była u Żeromskiego cechą wrodzoną ściśle związaną z jego wielką emocjonalnością (44). Uporczywe utrzymywanie się w jego utworach pewnych słów, motywów, sytuacyj, nastrojów, chwytów literackich, szablonów czy struktur syntaktycznych i rytmicznych polega na mechanizmie perseweracji, który jest primus movens tych wszystkich objawów i z którym mogła tylko współdziałać zastana przez pisarza tradycja literacka czy stylistyczna, wykorzystywana przez dyspozycje psychiczne silniejsze od kanonów poetyki. Nawet tylekroć wspominany układ trójkowy istniejący przecież na tysiące lat przed Żeromskim, a tak przez niego ulubiony, nie był najprawdopodobniej wprowadzony do prozy Żeromskiego na skutek jakiegoś świadomego aktu jego woli, ale dzięki podświadomemu upodobaniu autora, a utrzymał się w niej dzięki panującym w twórczości Żeromskiego tendencjom perseweracyjnym.

Ciekawy obrazek mechanizmu perseweracyjnego dochował się w „Ludziach bezdomnych":

> Do melodii jego aryjki przyczepiło się słowo:
> — Powozy, powozy, powozy

Mamy tu bardzo prosty układ akcentowy, a jednocześnie świadectwo w jaki sposób pewne słowa, często niepozorne i pozbawione otoczki emocjonalnej, mogą „przyczepiać" się, wbrew naszej woli, do procesów psychicznych, a potem trwać w nich, persewerować, stwarzać obsesję powtórzeń. O ileż trwalej i częściej muszą persewerować ślady naszych wzruszeń i zainteresowań!

1. *St. Piołun-Noyszewski*, Stefan Żeromski, 1928, s. 174. 2. *Noyszewski*, op. cit. Obie nowele z „Tygodnika" przedrukował Borowy w „Elegiach" (1928). 3. Charakterystyczny wyraz znalazło to w „Niedobitku": Kogo mam „szczęście gościć?", pyta Rzepkowski przybysza. „Jestem... nowelistą...", pada odpowiedź. 4. „Z młodych lat St. Żeromskiego", w „Ruchu Literackim", 1927, s. 275. 5. W „Ruchu Literackim", 1935, nr 7. 6. Autograf „Pocałunku" mieścił się na dwu arkusikach papieru listowego, z których pierwszy zapisany był w całości, a z drugiego tylko pierwsza karta i wewnętrzna strona drugiej. Wymiar arkusika 207 na 129 mm. Pismo wyraźne, czyste, bez dopisków i poprawek. Był to z pewnością czystopis. Na końcu podpis pełnym imieniem i nazwiskiem. 7. *Noyszewski*, s. 173, list z 30. VI. 1889 r. 8. „Dżentelmeni" podobni do męża nieznajomej występują jeszcze w noweli „Z dziennika" oraz w „Sidłach niedoli", a zawsze można ich poznać po „artystycznie rozczesanej głowie". 9. Koleguje on tam z „All-de-Baranem, najpierw w jakimś mieście gubernialnym, później na uniwersytecie. Ponieważ All-de-Baran to przydomek Machajskiego, „Marginesem" musi więc być zapewne sam Żeromski. 10. Cytuję za *St. Adamczewskim*, Serce nienasycone, 1930. s. 239. Inne podobne świadectwo przytacza *Noyszewski*, s. 152. 11. *Noyszewski*, s. 259. O takiej „kryjówce zaczarowanej" w duszy ludzkiej obacz nowelę „Cokolwiek się zdarzy". 12. Takie karykaturalne nieco przedstawienie najsympatyczniejszych bohaterów powieściowych jest charakterystyczną cechą Żeromskiego. Por. *Adamczewski*, s. 239. 13. Na ten superlatywizm w malowaniu ich urody zwrócił uwagę *Adamczewski*, s. 75. 14. Wszystkie przykłady dobierane z wcześniejszych utworów Żeromskiego (sprzed 1900 r.). 15. *Noyszewski*, s. 170 nn. 16. Jest to drugi karton Grottgera z cyklu „Lituania", przedstawiający izbę wiejską w półmroku, a na jej tle młodą, ładną kobietę, która usłyszała właśnie „znak" (ręka pukająca w szybę) i budzi męża, drzemiącego pod ścianą. Kontemplacja tego obrazu (i tej kobiety!) przygotowała „marginesa" do zachwytów nad nieznajomą. 17. „Ruch Literacki", 1927, s. 275. 18. Por. co pisał w niewiele wcześniejszej „Elegii": „z przyjemnością zapuszczam oko w ciemną głębię gotycką, pełną szczególnego półmroku, poważną i, nie wiedzieć czemu, naprowadzającą myśli smutne"; tamże pierwsze bodaj echo zwiedzenia grobów królewskich i wzmianka o „marmurowych... tablicach pamiątkowych", na których promień słońca odczytuje „imiona mężów zgasłych od dawna". 19. *Noyszewski* s. 191 n. 20. Wyraz pociągu erotycznego, hołdu, czci, przywiązania? 21. „Ach, gdybym...", „Elegia", „Z dziennika", „Zapomnienie", „Niedobitek", „Ananke" i in. 22. *Adamczewski*, s. 233, 258, także *St. Baley*, Osobowość twórcza Żeromskiego, 1936, s. 84 nn. 23. Najwcześniej w noweli „Z dziennika", najobszerniej w szkicu pow. „Oko za oko", „Będą to awantury z mężatkami", pisze o tej drugiej Żeromski, „z życia, niestety, wyciągane". Ob. *Noyszewski*, s. 223. O tym motywie — *Baley*, s. 183. 24. Niezwykle podobną sytuację mamy w „Sidłach niedoli", gdzie Ulewicz, „ujrzawszy te piękne oczy... od razu się zakochał". 25. O samotności — *Baley*, s. 45, o pocałunku — *Adamczewski*, s. 81 nn. 26. Takie wizie ukochanej a nieznanej pojawiają się już w „Siłaczce". Inny przykład w „Promieniu": „przed oczyma zasłoniętymi mrokiem, jak ślepotą, ukazywała się wizja błędna, zwodząca: zrobiona z nicości, a jednakże tak niewątpliwa, jak osoba, która by szła, odwracała piękną głowę, przez chwilę patrzyła smutnymi źrenicami". „Geniusz" Grottgera, wymieniony w „Pocałunku", w związku z wizją, to postać kobiety-przewodnika, występująca na wszystkich kartonach grottgerowskiej „Wojny". Do tego również cyklu odnosi się zacytowane dalej powiedzenie „Pójdź ze mną", które jest tam podpisem pierwszego kartonu i brzmi w całości: „Pójdź za mną przez padół płaczu". 27. Po raz pierwszy w „Siłaczce", później w „Promieniu", aż po „Dumę o hetmanie" i „Urodę życia". 28. Lub nad głową, jak u tego grottgerowskiego geniusza, lub u doktora Pawła w „Siłaczce". Por. przypisek 12. 29. O tym obszernie *Adamczewski*. 30. Motyw znany już z „Siłaczki" i „Sidła niedoli". Inne przykłady u *Adamczewskiego*, s. 370. O takim wiązaniu kontrastów *Baley*, s. 84 nn. 31. Własny to termin Żeromskiego z „Syzyfowych prac". Ob. *Adamczewski*, s. 80, 368 nn. 32. Zawsze w znaczeniu raczej pejoratywnym. Por. „filozofię mocnego, zdrowego rozsądku" w „Siłaczce", albo „stupudowy rozsądek" w „Promieniu". 33. Tak pisał i o własnych przeżyciach: „zamęt w uczuciach i ucisk tęsknoty" (*Noyszewski*,

s. 189). W dwu utworach powieściowych pojawia się identyczne wyrażenie „w uczuciach wytwarzał się popłoch, w myślach zamęt" (cyt. za *Adamczewskim*, s. 79). 34. Ob. w „Sidłach niedoli": „kilkakroć — doznał dziwnego popędu, upaść na twarz wśród zgiełku ludzkiego". 35. Ob. *Baley*, s. 38. 36. Mazochistyczno-sadystyczny ten motyw przejawia się jeszcze symbolicznie w obrazie „śmierci", uzbrojonej w żegadło rzeźnika („Tabu") i w obrazie „żalu", podnoszącego swój nóż zbójecki („O żołnierzu tułaczu"). Motyw „kłucia" spotykamy i w osobistych listach Żeromskiego: „małe ukłucie szpilką boli jak rana od sztyletu" *Noyszewski*, s. 192. 37. *Noyszewski*, s. 168 nn. 38. *ibid.*, s. 171. 39. *ib d.*, s. 190. Motyw popularny zresztą i w liter. polskiej. 40. Por. *Adamczewski*, s. 16, przykłady na s. 333. Wytłumaczenia tego faktu należy szukać, w synestezyjności Żeromskiego. Ob. *Baley*, s. 78 nn. 41. Ob. *W. Borowy*, Rytmika prozy Żeromskiego, w „Pracach ofiarowanych K. Wóycickiemu", 1937, s. 189 nn. 42. *Adamczewski*, s. 189, 221; *Baley*, s. 10 nn.; *Borowy*, s. 214 n. 43. Nagromadzenia Żeromskiego zwróciły już od dawna uwagę badaczów, szczególnie zaś Adamczewskiego, który słusznie dopatrywał się w nich niewątpliwego sensu artystycznego, choć lojalnie podkreślał, że nie wie czy sens ten jest „zawsze świadomie celowy" (s. 221). Otóż, analizując te nagromadzenia, dochodzimy do wniosku, że prawie zawsze kryje się w nich utajone powtórzenie jakiegoś innego słowa czy motywu słownego i że w każdym elemencie takiej serii enumeracyjnej pulsuje wspólne znaczenie, wspólny desygnat czy wspólne pojęcie nadrzędne. Kiedy Żeromski pisze np. o „wszystkich słabych stronach, ranach, zmażach, grzechach, brakach, ułomnościach ówczesnej Polski", to w każdym członie tego długiego szeregu mamy utajone powtórzenie jakiegoś „mankamentu" („wo nicht dieselben Worte wiederkehren, da haftet bisweilen derselbe Gedanke und drängt sich, wenn auch in verschieden gewählten Ausdrücken, immer wieder vor", ob. *H. Weimer*, Psychologie der Fehler, 1929, s. 28); kiedy gdzie indziej czytamy: „własne, rodzone, dzwonne, miłe, swoje echo", to, poza czysto formalnym powtórzeniem kilku postaci słownych składniowo współrzędnych, perseweruje w tym zdaniu jeszcze owo echo (własne echo, rodzone echo itd.), które czytelnik napotyka dopiero na końcu zdania, ale które w myśli autora znajdowało się już na jego początku („wenn die Gedanken schon im Bewusstsein sind, noch ehe sie zu sprachlichem Ausdruck kommen, so ist das folgende Sprechen oder Schreiben, nichts anderes als eine Perseverationswirkung des bereits Gedachten", *Weimer*, op. cit., s. 32). To rozumowanie zresztą, ściśle związane z wybitnie perseweracyjnym typem twórczości Żeromskiego, nie może być zastosowane do innych tekstów literackich, w których główną rolę mogły grać zupełnie inne czynniki, np. naśladownictwo. 44. Emocjonalizm Żeromskiego opracował *Baley*, s. 111 nn. O wpływie afektów na p rsew racię pisze *Ach*, Beiträge zur Lehre von der Persevoration, Ztsch. f. Psychol. 1926, Ergh. 12). Powtórzenie dosłowne jakiegoś wyrazu mogło być u Żeromskiego świadomą lub podświadomą chęcią nadania mu pewnego akcentu uczuciowego, ponieważ jednak każde takie powtórzenie wyróżnia dany wyraz z kontekstu, trudno więc obiektywnie ustalić kiedy mamy do czynienia z takim wypadkiem (można ewentualnie badać rękopis utworu i szukać wyrazów dopisanych później, a dublujących identyczny wyraz w kontekście).

ANTONI B. DOBROWOLSKI

NOWA CIEMNOTA

CZYLI NOWE NIEBEZPIECZEŃSTWO GROŻĄCE CYWILIZACJI: PÓŁINTELIGENCI I ĆWIERĆINTELIGENCI

Kosztowny, więc karierowiczowski charakter gimnazjum, wraz z ciągle rosnącą, nieprzemyślaną w swych celach, planach, programach i organizacji popularyzacją nauki i sztuki wśród inteligencji przez szkołę, głównie jednak przez książki, prasę, odczyty, radio, wystawy, wycieczki — równocześnie zaś (w większej jeszcze skali) wśród ludu, pozbawionego niezbędnej oświaty przygotowawczej: normalnego, w dotychczasowych ramach, gimnazjum — najrozmaitsze, najwymyślniejsze postaci owej beznadziejnej namiastki oświaty, „oświaty ludowej" — wytwarzają rosnącą szybko, dwupiętrową masę wielokształceńców i pokrzywieńców: półinteligentów i ćwierćinteligentów — nowe niebezpieczeństwo grożące cywilizacji.

I

Tego niebezpieczeństwa nie przeczuwa się jakoś dotychczas na świecie. O ile wiem, tylko u nas w Polsce, i to niedawno, prawie równocześnie znany publicysta i oświatowiec Aleksander Hertz (*Książka popularno-naukowa a kultura*, Wiedza i Życie, 1935, nr 1) i nauczyciel gimnazjalny Ludwik Sablewicz (*Hodowla półinteligencji*, Gimnazjum, 1936, nr 7) wskazywali na półinteligencję jako na ważne niebezpieczeństwo. Starali się oni scharakteryzować ten zupełnie nowy, ciągle rosnący tłum, coraz większą odgrywający rolę, coraz bardziej nadający ton społeczeństwu, a grożący spłyceniem i obniżeniem ogólnego poziomu umysłowego.

Ta jednak charakterystyka robiona była zbyt pośpiesznie — „na kolanie", gdyż obok trafnych spostrzeżeń wykazuje pomieszanie ze sobą różnych rodzajów i stopni „półinteligentów", brak jakiej takiej klasyfikacji, bodaj przedwstępnej, w najgrubszych zarysach, prowizorycznej. Bo nie jest właściwe rozważać ryczałtem, a nawet jednym oznaczać terminem „półinteligenta" spośród abiturientów szkoły powszechnej, samouka czy wychowanka jednego z licznych rodzajów „oświaty pozaszkolnej", i półinteligenta z ukończonym gimnazjum — już dla tego jednego powodu, że tamten n i e m o ż e zdobywać wyższego wykształcenia ogólnego, a ten m o ż e. Spośród zaś tych drugich co innego jest

ten — spotykany najczęściej, masowo — kto zaniedbał zupełnie wszelkie samokształcenie, tym samym zaś utracił w całości lub w części nabyty w gimnazjum ogólny trening umysłowy, przywilej i znamię inteligenta: zdolność do samokształcenia, i spadł zupełnie lub prawie do poziomu abiturienta szkoły powszechnej — czy to będzie człowiek bez wyższego wykształcenia, czy też nawet z wyższym wykształceniem, nawet wybitny specjalista, nawet uczony, mało jednak myślący o sprawach natury ogólnej; co innego zaś ten — spotykany o wiele rzadziej — kto, owszem, stara się zdobyć wykształcenie ogólne na wyższym poziomie, lecz robi to *źle*. — Różnią się oni już dla tego jednego powodu, że ten *chce*, a tamten *nie chce*, i dlatego jeszcze, że ci chcący nigdy nie robią tego dostatecznie dobrze, że *ludzi z wykształceniem ogólnym dostatecznym na ogół nie ma*, nawet pośród wybitnych myślicieli; że my inteligenci, ludzie z maturą, zarówno z wyższym wykształceniem jak bez, z powodu zupełnego braku czegoś w rodzaju uniwersytetów ogólnokształcących, wszyscy mamy w wykształceniu ogólnym zdobywanym byle jak, bez planu, przygodnie, większe lub mniejsze, na ogół wcale niemałe skrzywienia i braki. I stan ten trwać będzie dopóty, dopóki nie będzie upowszechnienia gimnazjum, tym samym zaś przekreślenia jego dotychczasowego sensu jako środka nie do zdobywania przez wszystkich wykształcenia ogólnego, lecz wyłącznie do uprzywilejowanej, przed dzieckiem ludu zamkniętej kariery, i dopóki nie będzie instytucyj (i związanych z nimi wydawnictw) kształcenia ogólnego w postaci Kółek Samokształcenia po skończeniu gimnazjum — i później, w starszym wieku, Instytutów Wyższej Kultury Umysłowej.

„Stuprocentowych" inteligentów —ludzi z ogólną kulturą umysłu dostatecznie (na dzisiaj!) wysoką, ludzi zdolnych orientować się ogólnie w całości dzisiejszego życia i dzisiejszej cywilizacji, rozumieć i oceniać ogólnie ich wydarzenia i wytwory, — takich inteligentów, zdaje się, jeszcze nie ma. Jak rzadko muzyk lub miłośnik muzyki orientuje się w architekturze, rzeźbie, malarstwie, lub odwrotnie! Jak rzadko matematyk lub fizyk zna bodaj ogólnie zagadnienia i metody pracy nie tylko nauk o człowieku i sprawach człowieczych, ale nawet takiej geologii lub biologii, a geolog, biolog, humanista — metody i zagadnienia fizyki lub matematyki! Jak rzadko twórczy technik (czy praktyk) z jednej dziedziny wie coś ogólnego o technice (czy praktyce) z dziedzin innych! A jakże rzadko uczony lub technik zna się na tworach artystów i odwrotnie!

Jak więc tedy może, inteligent — zwłaszcza ten przeciętny, nie uczony i nie artysta — być zdolny objąć całość życia i cywilizacji, zrozumieć bodaj ogólnie istotę i wagę naszego Wielkiego Dorobku, najwyższych naszych wartości: Nauki, Techniki, Sztuki? Nie zrobi tego bez pomocy nie istniejących jeszcze nawet w zamiarze Instytutów Wyższej Kultury Umysłowej: bez pomocy odpowiedniego grona specjalistów. Specjalistów, którzy się będą znać także na dziedzinach przynajmniej pokrewnych, którzy prócz tego będą — bodaj według dotychczasowej miary — dość wysoko wykształceni ogólnie i którzy właśnie będą mieć za zadanie wspólnymi siłami pomóc bratu-inteligentowi (a w przyszłości — każdemu) w zdobywaniu ogólnej kultury umysłu — pomóc naprawdę, świadomi

tego, co mu naprawdę potrzeba, a nie tylko zaśmiecać mu głowę niepotrzebnymi, z sobą niepowiązanymi wiadomościami i mądrościami, zawartymi w tym okropnym, pozbawionym wszelkiego planu, a wciąż pęczniejącym śmietniku książek, broszur, artykułów, odczytów — tej całej, jako całość dosyć bezsensownej „popularyzacji wiedzy" dla inteligentów.

Nie możemy więc półinteligentami nazywać po prostu inteligentów bez dostatecznej ogólnej kultury umysłu, bo takimi jesteśmy wszyscy, którzy staramy się o zdobycie tej kultury. Nazwiemy więc półinteligentami inteligentów, którzy w tych swoich staraniach poszli zupełnie złą drogą. Podzielimy ich na trzy zasadnicze kategorie.

Albo tych starań, więc i samej sprawy, więc i samych siebie nie traktują poważnie, stając się snobami, pozerami, blagierami; tych najprzykrzejszych, których jest może — wśród naszej mniejszości — najwięcej, nazwiemy po prostu błaznami.

Albo, za mało krytyczni, więc bezbronni wobec imponujących im mistyków czy filozofów (najczęściej filozofujących lub mistykujących literatów), nabierają manii mędrkowania: filozofowania lub mistykowania przy każdej sposobności, żonglowania według wyczytanych a niezdarnie naśladowanych wzorów tajemniczymi słowami lub pęcherzami ogólników, zazwyczaj zaś po prostu imitowania frazeologii mistycznej lub filozoficznej; tych nazwiemy mędrkami. Najczęściej zaś przyczepiają się zupełnie przygodnie, bez poważniejszego przemyślenia, z motywów subiektywnych lub konwencjonalnych do tego czy owego napotkanego po drodze „izmu", w dodatku niezrozumianego należycie, i stają się wierzącymi „uczniami", „wyznawcami", „adeptami", „zwolennikami"; tych nazwiemy „istami".

Albo wreszcie nabierają innej manii: manii czytania, stają się owymi wiecznie zaczytanymi czytelnikami — pochłaniaczami, nie mają czasu nie tylko na samodzielne myślenie i spostrzeganie, ale nawet na przetrawienie, nawet na zrozumienie dokładne połkniętych treści. Biorą książkę za rzecz samą w sobie, nie za rzecz użytkową, nie za jeden ze środków, nie za jedno z ogniw w swym życiu duchowym, książki czytają, ale książki nie używają, żyją wyłącznie cudzymi mądrościami. Nazwiemy ich książkowcami. Często, przy dobrej pamięci, zdumiewają swą bezcelową, niczym nie powiązaną erudycją — śmietnikiem nikomu i samym im niepotrzebnym. Tych nazwiemy specjalnie encyklopediami. Z nich to właśnie, z tych maniaków drukowanego słowa przeważnie rekrutują się i ci, co to z każdą nową książką zmieniają swój — to znaczy cudzy, a zawsze sprostaczony — pogląd na świat i życie *(chorągiewki);* i ci, co byle jak, własnym prostackim przemysłem zszywają z sobą różne obce sobie, nawet sprzeczne ze sobą mądrości w śmiesznie pstrokatą szatę światopoglądową *(pstrokaci);* i ci wreszcie, co staczają się do zupełnie prostackiego i bezmyślnego „sceptycyzmu" (*pseudosceptycy:* „każdy mówi inaczej" — „nie ma zgodności" — „nie ma jednej prawdy" itp.), lub do równie prostackiej i bezmyślnej wszystkojedności i wszechtolerancji (*pseudonihiliści:* „wszyscy mają rację").

II

Każdy z wymienionych typów półinteligenta — prócz „błaznów" — ma swój odpowiednik pośród inteligenckiej elity. Oczywiście, należy się strzec mieszania jednych z drugimi. U półinteligentów kształcenie się jest zbyt prostackie i w swym wyniku tylko bezsensowne, u inteligentów zaś, mimo iż na ogół bardzo niedostateczne i wadliwe, poziomem jednak i wynikami nie da się z tamtym porównać.

Mamy więc i inteligentów „mędrków", równie rozmaitego rodzaju: umysły rabinistyczne, ze skłonnością — iście sportową — do rozumowania dla rozumowania, do scholastycznej dłubaniny, do drążenia pustki, do operowania pęcherzami słów, do tworzenia dowolnych „definicyj" z nieświadomością ich dowolności, do „ścisłości" tam, gdzie to niemożliwe lub zbędne, do niczego nieprzydatne, do „analizowania" wszystkiego — i tego czego nie ma potrzeby i tego czego nie można. Pokrewne tym „rabinom" umysły hiperkrytyczne, w ciągłym poszukiwaniu „dziury na całym", chwytający za słówka, krytycznie kibicujący tym, którzy w pocie czoła walczą z trudnościami zadania; umysły, przeciwnie, ze słabością do bezkrytycznych pytań „najogólniejszych", nie kwestionujące ich racji bytu, nie uświadamiające sobie ich niedorzeczności, nielegalności, czy przedwczesności, ze słabością do forsownych uogólnień, do nieuzasadnionych analogij „o filozoficznej doniosłości", do pochopnych „syntez" popularnych, pseudonaukowych, filozoficznych, mistycznych. Umysły z kultem rebusów: zdań niezrozumiałych a wydających się kryć w sobie „coś głębszego", ze słabością do mglistości, mętności, do owej głębokościowej frazeologii, owego „mącenia wody, by wydawała się głębsza", do wszelkiej „tajemniczości", „nadprzyrodzoności". Umysły wreszcie z maniackim nałogiem rozpatrywania wszystkiego *sub specie aeternitatis*. A są to wszystko cechy samych „fachowców" od „problemów natury ogólnej", nie zaś tylko filozofujących, teologizujących, mistykujących laików wychowanych pod wpływem tamtych, według odwiecznych wzorów filozofii, teologii, mistyki.

Obok inteligentów „mędrków", umysłów aktywnych, mamy i inteligentów „istów", umysły podobnie jak półinteligenci passywne, bezkrytycznie zahipnotyzowane „izmami", „zaprzedane", „wierzące" i „wierne", tym jednak już różne, że rozumieją swe „izmy", choć często nie chcą rozumieć „izmów" innych, nie chcą nawet nic o nich wiedzieć.

Mamy też owych nieszczęsnych „książkowców" — wiernych czytelników, nie tylko wśród półinteligentów. Należą do nich ludzie wcale niegłupi, zdolni. Należał do nich jeden z najwybitniejszych naszych pisarzy-myślicieli, Stanisław Brzozowski, który zarazem był typowym przykładem „chorągiewki" kręcącej się przez całe życie za powiewem ostatnio przeczytanego filozofa, niby to „przerobionego po swojemu". Należał tu również znany epistemolog francuski Emile Meyerson, zarazem typowy przykład „erudyty", któremu książki nie dały czasu na głębsze ich przemyślenie, którego chude tezy epistomologiczne nie wiele zy-

skały od całych zwalonych na nie bibliotek. Tych oczywiście nie można porównywać z półinteligentami, można zaś mniejszej wagi inteligentów „książkowców", takich jak Jerzy Stempowski i jemu podobni.

Znajdziemy wreszcie i wśród elity inteligenckiej „pstrokatych", „pseudosceptyków", „pseudonihilistów", ale i tych — z innym poziomem, z innym opracowaniem swych poglądów, no i z innym — na ogół należytym — zrozumieniem swych własnych myśli i myśli swych bliźnich, no i nie z takim prostactwem, nie z takim brakiem krytycyzmu i uczciwości umysłowej. Nie oznacza to, bym powiadał, że wypadki niewiarogodnego prostactwa, bezmyślności, zwłaszcza nieuczciwości umysłu nie zdarzają się wśród elity inteligenckiej, nawet wśród wybitnych myślicieli. Ale nie są to, jak u półinteligentów, zjawiska systematyczne.

Bo poza tym wymienione a tak rozliczne cechy elity inteligenckiej są to wspólne jej i półinteligentom wady i przywary utrwalone z braku surowszej moralności umysłu, która by nakazywała być bezwzględnie uczciwym względem samego siebie, więc mieć zawsze otwarte oczy, czuwać, uważać, być krytycznym, nie dać się prostactwu i sugestywności, odruchowości i ryczałtowości, pozorom i bezmyślności, inercji umysłowej i nowinkarstwu, niedbalstwu i łatwiźnie, tendencyjności i tchórzostwu umysłowemu.

Ale wskazana różnica podstawowa ma za sobą różnice pochodne: specyficzne cechy półinteligentów, fatalne, groźne.

III

Z dzisiejszego gimnazjum przeciętny abiturient wynosi fałszywe przeświadczenie o wartości wiedzy tam nabytej: myśli, biedak, że naprawdę otrzymał zakończone, „zaokrąglone" wykształcenie ogólne. Nie wie, że tylko otrzymał niezbędne przygotowanie do zdobywania wykształcenia, że tylko nabrał niezbędnych ku temu elementów wiedzy i zwłaszcza treningu umysłowego, że może więc wprawdzie wszystkiego się nauczyć bez specjalnej codziennej opieki dydaktycznej, ale że nic jeszcze nie umie. Nie wie, jak niedostateczne, ograniczone są jeszcze jego zasoby i możności umysłowe, jak rudymentarna jest jeszcze jego technika pracy umysłowej, jak zwłaszcza słabo ma wyrobioną cnotę umysłu najważniejszą: krytycyzm wraz ze zdolnością opanowywania subjektywności i tendencyjności; nie wie, że samokształcenie to praca nad sobą, że wymaga wysiłku, i mniema, że to niepotrzebne, że wystarczy tu postawa bierna umysłu, np. czytanie sobie różnych „ciekawych" popularyzacyj, a to złudzenie jest podtrzymane przez umysłowe lenistwo, przez skłonność do łatwizny. Nie wie wreszcie, że niedostateczny zasób umysłowy w połączeniu z brakiem wyrobienia samokrytyki i wyrobionego panowania nad tymże lenistwem umysłu, nad jego sugestywnością i nieuczciwością, naraża go od początku na niebezpieczeństwo grożące całej jego akcji samokształcenia: na pozorne rozumienie czytanej i słuchanej treści.

Ta ignorancja wywołuje fatalne skutki. Ona to sprawia, że przeciętny abiturient gimnazjalny dobrej woli, więc nie „blagier", naprawdę z „głodem wiedzy", wychowuje siebie (z pomocą nie lada jaką tzw. wydawnictw popularnych) na półinteligenta.

Więc bezwiednie zbywa on trudu dorabiania się wyższej kultury duchowej — trudu samodzielnego myślenia, rzetelnego, systematycznego badania, analizy objawów życia i kultury — i samego siebie. Zadowala się pozorami, przejawami powierzchownymi, bez wgłębiania się w treść. Lubi łatwiznę, więc gotowe i łatwe formuły, uogólnienia, ogólniki, jako nie wymagające do ich przyjęcia większego wysiłku umysłowego. Lubi sensację i modę; zachwyca się teoriami rewizjonistycznymi, nie tylko życiowymi, ale i naukowymi, jako podważającymi w jego naiwnym mniemaniu „niewzruszone podstawy" nauki, więc i wartość wiedzy nieznanej mu a imponującej dotychczas na niewidzianego; zachwyca się światopoglądami idącymi na rękę jego popędom uczuciowym, jego instynktowym tendencjom. I zazwyczaj tylko mu się zdaje, że „rozumie" należycie te doktryny, te teorie, te światopoglądy.

Stara się przeto wejść od razu, bez głębszego wysiłku, bez osobistego przyczynku, bodaj próbnego, spostrzeżeń i myśli, bez traktowanej naprawdę poważnie pracy w skomplikowany świat dzisiejszego życia i cywilizacji, w ich trudne, piętrzące się zagadnienia. Oczywiście przystosowuje, biedak, ten cały ciężar do swych mniej niż skromnych, bo niepomnożonych, niewyrobionych zasobów i możności umysłowych. A więc upraszcza, wulgaryzuje zjawiska, rzeczy, problemy najbardziej złożone, nie wie, biedak, że to czyni i nie wie — co czyni. Sądzi, że te problemy są bardzo proste. Jak trafnie streszcza to A. Hertz, „świat ma dla niego niewiele tajemnic". Popularyzacja wiedzy pierwszorzędnie mu w tym pomaga.

Oczywiście nabiera on poczucia osiągniętego awansu życiowego, jak to słusznie podkreślają A. Hertz i L. Sablewicz. Jest przeświadczony o swej wyższości intelektualnej. W nieświadomości dystansu między nim a nauką i wskutek zblazowania spowodowanego ignorancją nabiera on pewności siebie, więc megalomanii, więc pretensjonalności, więc zwyczaju narzucania swych pseudopoglądów, skąd już niedaleko do nonszalancji w stosunku do zjawisk i czynników kultury, do klepania ich po ramieniu, a nawet do swego rodzaju w tej dziedzinie arogancji. I to właśnie, wraz z zaznaczonym wyżej upraszczaniem i wulgaryzowaniem wszystkiego, z dążnością do wygodnictwa duchowego, do łatwizny, sensacji, mody, jest okropne i groźne.

Okropniejsze i groźniejsze niż zupełna ciemnota. Tak. Powiedzmy sobie wyraźnie: tłum półinteligentów — to coś gorszego, niebezpieczniejszego od ciemnych nie ze swej winy mas ludowych i równie ciemnych, ale już ze swej winy, bo mogących, a tylko nie chcących mas inteligenckich. Te ciemne masy przynajmniej nie mają całego steku wad i przywar umysłu i charakteru specjalnie półinteligenckich, całego śmietniska specjalnie półinteligenckich przesądów.

Półinteligent może mieć większą lub mniejszą, szczerą lub mniej szczerą chęć

wykształcenia ogólnego, zarazem mniejszą lub większą niechęć do wysiłku umysłowego, do „przysiadania fałdów", może też to wykształcenie zdobywać mniej źle i bardziej źle. Wynika stąd dość znaczne zróżnicowanie i stopniowanie masy półinteligenckiej pod względem wartości kulturalnej, czy raczej bezwartości, zatem brak ostrych granic od strony elity inteligenckiej, zarówno jak od strony ludowych ćwierćinteligentów i od strony inteligenckiej hołoty, owej ciemnej tłuszczy pseudointeligentów nie dbających o swą kulturę duchową, korzystających z gimnazjum tylko do swej kariery, wcale zaś nie do samokształcenia, nie myślących, nie interesujących się, nie czytających, spadających do poziomu prostactwa na równi z prostactwem ludu, a stanowiących przecie większość przywilejowanej kasty oświatowej.

IV

Poza wskazanymi już głównymi przyczynami groźnego zjawiska półinteligentów: kastowym — więc karierowiczowskim — charakterem gimnazjum i brakiem pomocy dla samokształceńców w postaci Kółek Samokształcenia po skończeniu gimnazjum i Instytutów Wyższej Kultury Umysłowej później, istnieje szereg czynników bolączkę tę potęgujących.

Gdy idzie o półinteligentów, nie bez wpływu są tutaj wady dzisiejszego gimnazjum i dzisiejszych szkół wyższych.

Wbrew prastarej a dobrej zasadzie: *Non multa, sed multum,* dzisiejszy gimnazista wchłania za wiele jednocześnie różnych „przedmiotów" i za wiele w każdym z nich wymaga się od niego wiadomości: przeciążenie programów, stała i coraz dotkliwsza bolączka. Stąd nacisk na ilość wiedzy („trzeba wypełnić program!") z równoczesnym zaniedbaniem treningu umysłowego (głównego zadania szkoły!). Stąd pośpiech, więc niemożność skupienia się, zagłębienia, przetrawienia powolnego a solidnego, natomiast ciągłe rozpraszanie się, „chwytanie po łebkach", nałóg powierzchowności i bylejakości odbijający się ujemnie na jakości połykanej wiedzy. Stąd maksymalne ułatwianie nauki, przesada w oszczędzaniu uczniom wysiłku i usuwaniu przeszkód, wraz z lekceważeniem i rozwodnieniem kontroli gruntowności, dokładności, trwałości nabytej wiedzy, przerost pomocy, opieki, między innymi szał „poglądowości" — robienie z gimnazjum czegoś w rodzaju ogródków freblowskich, zamiast zaprawiania do coraz większych i coraz samodzielniejszych wysiłków, do zmagania się z trudnościami i ich przezwyciężania, oraz do poprawnego operowania niewielkim, tylko naprawdę n i e z b ę d n y m ale za to gruntownie przyswojonym materiałem. Czynnikiem dodatkowym, działającym w tym samym kierunku, podkreślonym przez L. Sablewicza, była w naszych przedwojennych gimnazjach popierana przez szkołę, ale w całości swej i celowości nieprzemyślana, stąd źle rozumiana praca młodzieży szkolnej w przeróżnych organizacjach: kółkach samokształceniowych (za wczesnych!), samorządzie, harcerstwie, P. W., L. O. P. P., L. M. i K., gazetce szkolnej, międzyszkolnej itd. Drugim

czynnikiem dodatkowym jest tutaj przepełnienie klas, utrudniające pracę nauczyciela, zmuszające go do schematycznego traktowania uczniów, do powierzchownego sprawdzania ich wiedzy i sprawności.

Nie tylko gimnazjum przyczynia się do demoralizacji umysłu młodzieńca, czyni to w dalszym ciągu i u c z e l n i a w y ż s z a. Ma ona również swe wady, dzięki którym nie tylko nie wyrównywa skutków wadliwej organizacji nauczania gimnazjalnego, lecz dąży do ich pogłębienia, nie tylko więc nie przeszkadza powstawaniu i mnożeniu się półinteligencji, lecz procesowi temu dopomaga.

Oto pierwsza podstawowa wada uczelni wyższych: specjalizacja dla postępu nauki, praktyki, sztuki nieodzowna, w uczelniach wyższych, wychowujących zastępy fachowców, sama przez się zrozumiała, nie jest jednak przez w y k s z t a ł c e n i e o g ó l n e uzupełniana ani w swej roli uświadamiana. To sprawia, że połączona jest ona tutaj z błędnym i w swych skutkach fatalnym przeświadczeniem, jakoby wszelkie tematy natury ogólnej należały do filozofii (jako do specjalnej branży uniwersyteckiej), nawet te, które, niedostępne badaniu naukowemu, dają się jednak traktować niekoniecznie na drodze filozoficznej, lecz na zwykłej drodze postrzegania i myślenia p r z e d n a u k o w e g o, możliwie tylko zbliżonej do drogi naukowej rzetelnością, sumiennością, systematycznością.

Stąd przesąd, że owe tematy to specjalność tajemniczych specjalistów: filozofów, że więc i wykształcenie ogólne ich jest rzeczą, ich przywilejem. Stąd zaś dwie przeciwne sobie postawy często nawet łączące się z sobą dziwacznie: z jednej strony specjalistę i kandydata na specjalistę — zwłaszcza na politechnikach — cechuje pogarda dla zainteresowań natury ogólnej, nie fachowej, więc dla ogólnej kultury umysłu, więc i dla filozofów, jako rzekomych tej kultury nosicieli. Tacy naczęściej o swe wykształcenie ogólne troszczyć się nie będą i pod tym względem z czasem spadną do poziomu abiturientów szkoły powszechnej, do poziomu inteligenckiej hołoty, tracącej nabytą w gimnazjum zdolność do samokształcenia, umysłowo nie różniącej się — poza pretensjami — od ciemnej masy ludu.

Pod tym względem dają się spostrzec ciekawe fluktuacje. Po długim okresie konwencjonalnego nieomal obowiązku klas wyższych (z wyjątkiem szlachty polskiej) posiadania pewnej — abstrahując co wartej — kultury ogólnej umysłu (jaka była, taka była, ale była) następuje — od nie tak dawna — okres panowania konwencji wręcz przeciwnej: „czystej fachowości", która po pierwszej wojnie europejskiej zaczyna powoli ustępować miejsca powracającej konwencji dawnej. Właśnie czasu tej wojny, w Upsali, danym mi było obserwować, w jaskrawym przeciwieństwie, dwa pokolenia uczonych szwedzkich: 80-letniego Hildebrandssona, twórcę — wraz z genialnym Teisserenc de Bortem — meteorologii dynamicznej, który wiele rzeczy rozumiał i cenił nie tylko ze swego podwórka i w którego bibliotece sporo znalazłem humanistyki i literatury pięknej, oraz świeżo wyklutego profesora fizyki, który pono chełpił się z tego, że w jego bibliotece poza wydawnictwami z jego „fachu" nikt żadnego innego druku nie znajdzie... Już jednak w trzydziestych latach powstaje tu i ówdzie reakcja —

i to w interesie nie tylko społecznym, ale i czysto fachowym. W Anglii profesorowie podnoszą nawet krzyk w prasie, radząc między innymi wprowadzenie obowiązujących każdego studenta studiów filozoficznych, zaś w Niemczech zjawiły się nawet projekty wprowadzenia filologii klasycznej do politechniki...

Z drugiej strony specjaliści i studenci nie filozofowie często żywią pewien mistyczny szacunek — szacunek na niewidzianego — dla filozofii, która im jest nieznana, lub poznana gorzej niż powierzchownie z wykuwanych do wstępnego egzaminu uniwersyteckiego podręczników, lub z wykładów filozofii jako przedmiotu „pomocniczego". Ci albo mniemać będą, że „to nie dla nich", że więc tematy natury ogólnej to nie ich rzecz, że na to trzeba być filozofem, i skończą, przesądni czciciele filozofii, tak jak tamci, jej również przesądni wzgardziciele, pomnażając zastępy inteligenckiej ciemnoty. Albo też uważają przeciwnie, że wykształcenie ogólne można zdobyć właśnie tylko u filozofów i że do tego wystarczy posłuchać ich wykładów, odczytów, poczytać trochę „łatwiejszych" książek i artykułów pisanych przez filozofów spod „sympatycznych" lub wszystko jedno jakich „izmów", lub nawet tylko przez przyklejonych do różnych „izmów" filozofujących literatów i publicystów. Z tych właśnie młodzieńców powstaje materiał na półinteligentów.

Druga, też podstawowa i również fatalna wada uczelni wyższych, to ich dostępność dla wszystkich maturzystów bez względu na uzdolnienia, stąd przystosowanie programu i dydaktyki do poziomu raczej średnio i małozdolnych, niż specjalnie uzdolnionych, wraz z tymi dwoma odwiecznymi błędami dydaktycznymi: wymaganiem — zamiast możliwie dużego fachowego treningu — zapasu wiedzy niepotrzebnie wielkiego (jak gdyby student po ukończeniu studiów już nie powinien się dalej uczyć, już wszystko powinien umieć!), oraz niepotrzebnym ułatwianiem wchłaniania tego ogromu przez podawanie go w całości w postaci wykładów (jak gdyby student nie mógł sobie pomagać wydawnictwami fachowymi!). To zaś ma za sobą, w szczególności u średnio i małozdolnych, zadowalnianie się wiedzą podręcznikową, „upieczoną", więc nie rzeczywistą, wiedzą „obkuwaną" na prędce, „odwalaną" bezpowrotnie; zadowalniane się „odwalaniem" również prac seminaryjnych i laboratoryjnych, a od czasu wprowadzenia magisteriów — także prac magisterskich, na ogół nie dających magistrantowi poznać smaku prawdziwej twórczości, słowem: zadowalanie się wiedzą płytką i kruchą, rozpraszanie się, dążenie do łatwizny, niepoważny charakter pracy. Wszystkie te złe nawyknienia — fatalne z punktu widzenia obranej specjalności — przenoszą się oczywiście na teren samokształcenia i sprzyjają w ten sposób wytwarzaniu się półinteligentów.

Jednej tylko dziedziny nauki, najbardziej wysuniętej w rozwoju, te uwagi mniej dotyczą: matematyki i fizyki — jako całkiem zamkniętych dla studentów w tych kierunkach słabo uzdolnionych, gdzie więc już praca magisterska wymaga jednak dość solidnego przygotowania zarówno jak i pewnej pomysłowości, nerwu badawczego, zdolności skupienia się, rzetelności.

Jednak nadmierne rozdęcie systemu wykładowego wraz że zbyt późnym rozpoczęciem prób pracy samodzielnej sprawia, że nawet w matematyce

student może się łatwo pomylić co do swych uzdolnień twórczych, bo aż do pracy doktorskiej puszcza on w ruch wyłącznie swe zdolności receptywne, zdolności rozumienia i pamiętania. Skrajnym tego przykładem, który był swego rodzaju wydarzeniem w historii Uniwersytetu Leodyjskiego na początku bieżącego stulecia, był Samuel Taca, przybłęda z Sierpca. Chłopiec ten, który wprawiał w podziw swych profesorów i kolegów niesłychaną chłonnością umysłu, który na wykładach najczęściej pono nie robił notatek, a po wykładzie wszystko już umiał, który zaraz od początku studiów, ledwie do nich przygotowany (przez niespełna kwartał przeszedł z korepetytorem kurs gimnazjalny matematyki), zaczął już czytać poważne dzieła matematyczne — ten „urodzony matematyk" nie mógł sobie dać rady, gdy przyszło do pracy doktorskiej!

V

To — szkoły.

Dalszym czynnikiem dodatkowym, równie, a może nawet więcej ważkim, jest p o p u l a r y z a c j a dla użytku inteligentów (jedyna dziś forma oświaty inteligenckiej: książki, artykuły, odczyty popularne na wyższym poziomie „dla wykształconego ogółu"). Półinteligencja wszak narodziła się w minionym stuleciu jednocześnie z wydawnictwami popularno-naukowymi.

Że popularyzacje dla inteligentów są namiastką oświaty ogólnej zupełnie niedostateczną, po prostu chybioną; że zespół ich stanowi chaos przygodnych, przemyślanym planem i programem niezwiązanych ze sobą treści i wprowadza chaos i przypadkowość do głowy inteligenta; że dopiero odpowiedź możliwie dokładna — i coraz dokładniejsza — na podstawowe, a niestawiane dotychczas pytania: czym właściwie ma być owo wykształcenie ogólne, owa ogólna kultura umysłu a czym nie być, czyli co każdy inteligent (w przyszłości po prostu każdy) ma potrafić i wiedzieć, a co nie, może nam dać wskazania do potrzebnego planu i programu przede wszystkim instytucyj pomocy dla samokształceńców: Kółek Samokształcenia i Instytutów Wyższej Kultury Umysłowej; że dopiero te instytucje będą mogły wyrobić i na podstawie praktyki ciągle udoskonalać ogólny plan wydawnictw dla samokształcenia, — o tym pisało się w szeregu wydawnictw cytowanych niżej.

Poza tą jednak wadą zasadniczą popularyzacje dla inteligentów mają cały szereg w a d d o d a t k o w y c h, podkreślonych u nas przez cytowanego już uprzednio A. Hertza i przez S. Lorię (*Jeszcze o popularyzacji* — Wiadomości Literackie, nr. 510) — wad dodatkowo przyczyniających się do wytwarzania półinteligencji.

Zobaczmy naprzód, jak Hertz i Loria wyobrażają sobie — dosyć zresztą zgodnie — „dobrą" popularyzację.

Według Hertza książka popularno-naukowa, aby się stać „czynnikiem bogacenia, a nie zubożenia kultury", „winna być dla czytelnika etapem przejściowym, nie celem ostatecznym", więc „dać mu pojęcie podstawowe i naczelne zagadnienia danej dziedziny, pokazać metody pracy i zobrazować wysiłek

umysłu ludzkiego, dzięki któremu dziedzina ta osiągnęła swój rozwój. Powinna rozbudzać pragnienie dalszej systematycznej pracy, wdrożyć do krytycyzmu i samodzielnego myślenia".

Według Lorii, zadaniem popularyzatora jest przede wszystkim „podawać informacje poprawne w formie przystępnej, interesującej i jednoznacznej". Zwłaszcza jednoznacznej: „Nie może on więc zadowolić się wrażeniem, że słuchacz lub czytelnik jego słowa i myśli rozumie, lecz musi troskliwie baczyć, aby ich nie rozumiał fałszywie. Nie tylko treść jego wywodów winna być poprawna, lecz także forma wysławiania musi być tak starannie dobrana, aby zapewniała możliwość poprawnej interpretacji przez słuchacza lub czytelnika". Wzory dobre już mamy: „Niektóre znakomite dzieła najwybitniejszych uczonych i utalentowanych pisarzy angielskich, francuskich i innych wskazują jasno i wyraźnie, jakie są znamiona wzorowej popularyzacji i jakie jej właściwe cele i zadania".

„Dobry popularyzator różni się tym od kronikarza, czy reportera naukowego, że nie poprzestaje na informowaniu laika o interesujących i pożytecznych zdobyczach techniki i wiedzy. Zapoznając czytelnika z pewną dziedziną starannie dobranych zjawisk i faktów prowadzi go zwykle, bodaj na chwilę, do warsztatu uczonego, objaśnia i pomaga mu śledzić sam proces badania, aby następnie w udatnym skrócie pokazać z lotu ptaka nie tylko problemat i jego rozwiązanie, lecz również krętą nieraz drogę, wiodącą do osiągnięcia zamierzonego celu. Dzięki takiej metodzie popularyzacji czytelnik uczy się podchodzić do zagadnień w sposób naukowy. Uczy się bez subiektywnych uprzedzeń ustalać bezsporne fakty, stwierdzać istniejące między nimi związki, dostrzegać wynikające z nich konieczne konsekwencje, aby następnie z tego materiału wysnuwać ostrożnie wnioski. Uczy się celowo formułować pytania, rzeczowo ważyć argumenty, oględnie wypowiadać sądy, słowem poprawnie myśleć i jednoznacznie myśli swe wyrażać".

Przerwijmy na chwilę cytowanie, ponieważ sprawy te nie są tak proste i jednoznaczne, jak Loria przypuszcza. Najpierw, jeżeli chodzi o samą technikę popularyzacji: „udatny skrót" nie jest rzeczą wcale łatwą. Im skrót zwięźlejszy, tym więcej jest ogólnikowy, tym więcej zatem narażony na wadę wieloznaczności. Ponadto nie wierzę, by przez samą popularyzację czytelnik mógł się nauczyć, jak „podchodzić do zagadnień w sposób czysto naukowy". Do n a u k o w o ś c i dochodzi się dopiero przez bezpośredni czynny u d z i a ł w pracy naukowej. Autor rozumie tu chyba „naukowy" jako „umysłowo uczciwy, rzetelny". Uczciwość umysłowa, każdemu dostępna, jest pierwszym warunkiem naukowości, sama jednak nie jest jeszcze naukowością — rzeczą wcale nie każdemu dostępną.

Dalej, jeżeli o cele popularyzacji chodzi. „Ostrożnie wysnuwać wnioski", „oględnie wypowiadać sądy". To wszystko są już czynności naukowe — ale do tego nie każdy jest zdolny. Tu trzeba już specjalnych uzdolnień badawczych, „nerwu badawczego" i pomysłowości. Za to każdy, o ile ma tylko zainteresowania badawcze, może być twórczym badaczom bardzo pomocny biorąc czyn-

ny udział w tej twórczości na drobnym jej niezmierzonego pola odcinku jako amator dostatecznie do tego odcinka przygotowany. Same zaś te właściwości potrzebne są nie tylko w nauce, potrzebne są wszędzie i zawsze, bo stanowią jeden z kanonów etyki umysłu. Ale bardzo łatwo i bardzo często przeradza się ostrożność w przesadę: w hiperostrożność, w bojaźń umysłu, w maniacką potrzebę niemożliwej pewności absolutnej, uniemożliwiającą wszelką inicjatywę, bez której nic nie ma, wszelką hipotezę, która jest warunkiem badania, wszelkie ryzyko umysłowe, bez którego nie masz ani nauki, ani praktyki, przeradza się też — w badaniach i dociekaniach na poziomie przednaukowym, zwłaszcza gdy idzie o wyniki praktyczne, w śmieszną, bo nie na miejscu „ostrożność" wobec oczywistości, w pseudoostrożność nie zawsze tylko tendencyjną, często głupio bezinteresowną, szczególnie szkodliwą w dziedzinach życiowej i ideowej.

Cytujemy dalej: „Tak pojęta popularyzacja wdraża człowieka z ulicy w metodę myślenia, która zrodziła się trzysta lat temu w dziedzinie nauk przyrodniczych i zapewniła im po dziś dzień trwałość i ciągłość rozwoju. Tej metodzie zawdzięczają przyrodnicy różnych epok, ras i narodów możność wspólnej orientacji i owocnej współpracy. Dzięki niej trwa od trzech wieków postęp cywilizacji mimo hamującego wpływu kolizji interesów, rewolucyj i wojen. W szerzeniu tej metody myślenia wśród szerokich mas widzę właściwe wychowawcze znaczenie popularyzacji. Wydaje mi się ono stokroć ważniejsze, niż dostarczenie chociażby najbardziej pożytecznych wiadomości".

I znów budzą się wątpliwości. „Człowieka z ulicy" popularyzacja nie wdroży w metodę naukowego myślenia współczesnego, tylko człowieka już skądinąd — w nieistniejących jeszcze instytucjach pomocy w samokształceniu — na to nastawionego. Nie uczyni tego śmietnik przygodnie czytanych książek, ale nieistniejący jeszcze, racjonalnie uplanowany zespół organicznie ze sobą powiązanych wydawnictw dla samokształcenia, razem z nieistniejącym dotąd „Poradnikiem dla samokształceńców" (nie dla specjalizujących się samouków, ale dla samokształceńców), jeden i drugi opracowane i ciągle na podstawie praktyki ulepszane przez niestworzone jeszcze Instytuty Wyższej Kultury Umysłowej. Tym więcej trudno marzyć o szerzeniu tej metody wśród szerokich mas, póki obrabowane z wykształcenia gimnazjalnego masy ludowe skazane są na ciemnotę, póki nie mają niezbędnego przygotowania do samokształcenia, aż do zaprowadzenia normalnego, dziesięcioletniego gimnazjum ze wszystkimi konsekwencjami — bezpłatnym przedszkolem i internatem przynajmniej dla dzieci ubogich, Kółkami Samokształcenia po ukończeniu gimnazjum i Instytutami Wyższej Kultury Umysłowej później. Bo popularyzacją prawdziwą będzie dopiero czynny udział całej ludności w twórczości naukowej, technicznej, artystycznej.

Zestawiając postulaty Hertza i Lorii widzimy, że są one zasadniczo a nawet w wielu szczegółach ze sobą zgodne. Pokrywają się zresztą z postulatami autorów spoza granic Polski, zajmujących się praktycznie i teoretycznie udoskonaleniem popularyzacji dla inteligentów. (Por. program zorganizowanego

w Paryżu przez Henri Berra *Centre international de synthèse* z odczytem zbiorowym specjalistów raz na rok na temat pewnego zagadnienia *(Semaine internationale de synthèse)* i pismem tygodniowym *La Science* — program przedstawiony w numerze okazowym tego pisma. Krytykę tegoż przedsięwzięcia razem z krytyką *World Encyclopedia* Wellsa czytelnik znajdzie w artykule *Le problème de l'education intellectuelle générale* w kwartalniku *Bulletin de l'Association des Amis de l'Université de Liège*, Janvier-Avril 1937, lub w jego tłumaczeniu angielskim przez Waltera Dawsona pt. *A Liberal Education* w *The Sociological Reviev*, 1937, październik.

VI

A oto krytyka dotychczasowych wydawnictw popularnych dla inteligencji: A. Hertz podkreśla brak gruntownych opracowań podstaw nauk społecznych i politycznych. Wydawane książki nie odpowiadają wymaganiom. Nie dają systematycznego ujęcia, nie wprowadzają w świat wysiłku umysłowego, nie otwierają przed czytelnikiem potrzeby pracy nad sobą. „Trzeba powiedzieć wyraźnie, że olbrzymia ich większość to namiastki rzetelnej popularyzacji wiedzy i to namiastki obliczone specjalnie na półinteligencję. Dzisiejsza produkcja wydawnicza nastawia się na rynek półinteligencki i stara się do niego przystosować. Odbija się to wyraźnie na charakterze książek, które volens nolens zaliczamy do literatury popularnonaukowej".

S. Loria zwraca przede wszystkim uwagę na szkodliwość tego „najzupełniej błędnego mniemania", że do napisania artykułu lub książki popularno-naukowej niepotrzebna jest gruntowna wiedza fachowa, lecz wystarczy dość powierzchowna znajomość przedmiotu. O takie „drobnostki", jak poprawność i jednoznaczność, nie troszczą się zupełnie ci popularyzatorzy i naukopisarze, którzy brak gruntownej wiedzy i poczucia odpowiedzialności kompensują łatwością pióra i talentem pisarskim. Ich artykuły popularyzatorskie pisane z werwą czyta się „przyjemnie" i bez wysiłku — szkoda tylko, że zawierają one tak często informacje fałszywe, tłumaczenia pozorne lub błędne, a nieraz całe zdania pozbawione sensu. „Nie wymagam bynajmniej od popularyzatora czy reportera wiadomości naukowych pedantycznej ścisłości, lecz wolno mi żądać, aby informował czytelnika poprawnie i nie korzystał bezceremonialnie z jego ignorancji".

„Wśród starszego pokolenia naszych uczonych zachował się dziś już rzadki, lecz dawniej dość często spotykany typ pisarzy, bardzo zresztą utalentowanych i gruntownie wykształconych, którzy nie umieją, zdaje się, pisać dla laików inaczej jak z patosem. Swoją głęboką cześć dla wiedzy i jej twórców usiłują... narzucić czytelnikowi przez to, że z namaszczeniem kapłańskim wielbią Naukę jako czystą i szlachetną Mistrzynię, korzą się przed Nieskończonością, którą nazywamy Naturą i biadają nad niedoskonałością i ograniczono-

ścią ludzkiego poznania, które jest tylko próbą, słabym usiłowaniem odsłonięcia tajemnych praw porządku w Naturze... Z punktu widzenia zadań popularyzacji literatura tego typu jest mało pożyteczna... Nie przemawia do większości czytelników, nie zbliża ich do nauki. Zresztą młode pokolenie nie podlega urokowi romantycznego stylu. Nie ceni wiedzy, która jest sama dla siebie celem i wartością. Młodzi chcą nauki żywej, pożytecznej, nauki, która służy człowiekowi ochoczo i radośnie".

Jakże to staroświeckie „uwielbienie" nauki dalekie jest od należnego jej kultu: Uczeni popularyzatorzy, wybitni specjaliści — twórcy i znawcy s w e g o odcinka nauki nie wiedzą nic, nawet ogólnie o i n n y c h jej odcinkach, nie rozumieją więc i swego odcinka jako składnika i czynnika c a ł o ś c i organizmu naukowego, nie rozumieją Nauki jako całości, jej prawdziwego znaczenia, nie rozumieją wyjątkowości i niesłychaności tej zupełnie nowej, a tak przypadkowej, w starożytności ani w średniowieczu — poza sporadycznymi zaczątkami — naprawdę nigdzie nie praktykowanej drogi poznania, pozwalającej człowiekowi przyszłości stać się istotą zupełnie nową, nieprzewidzianą, tworzącą zupełnie nowe, nieprzewidziane życie pełne niewyobrażalnej wielkości i blasku. „Nie wiedzą, co czynią". Postęp bowiem nauki od jej zaczątków w XVII stuleciu odbywał się w ciszy, na szarym końcu spraw ludzkich, i odbywał się w sposób ciągły, bez wyraźnych przerw, nie dał więc ludziom przeżycia swego zawrotnego pędu ani uświadomienia całego ogromu nieprzewidzianych skutków jego potęgi i całej dzisiejszej cywilizacji „materialnej". Przyczyniło się do tej nieświadomości nie mało i to, że badania nauki zabrała w pacht filozofia i że wskutek tego prawie nie było rzetelnego i bezpretensjonalnego badania tego nadzwyczajnego zjawiska, badania na poziomie przednaukowym, czysto empirycznego, tylko naukowym przesiąkniętego „duchem", za to jedynie skutecznego, owocnego; nie było więc wysiłków w kierunku empirycznej, bodaj w najgorszych zarysach, jego charakterystyki.

Otóż — powracamy po raz ostatni do Lorii — „ten niewątpliwie zdrowy odruch naszego piśmiennictwa popularno-naukowego ku prostocie i szczerości uległ jednak niestety zupełnie spaczeniu z powodu innego znów nieporozumienia. Popularyzatorzy i naukopisarze uznali, że skoro tak trudno jest wzbudzić zainteresowanie naukowe szerokiego ogółu i skierować go do warsztatów wiedzy, należy zastosować metodę odwrotną i ściągnąć naukę wraz z uczonymi między tłum uliczny. W stosunku do nauki czynią to przez podkreślenie przede wszystkim utylitarnej jej wartości, w stosunku do uczonych przez traktowanie ich z wulgarną poufałością. Tylko w ten sposób — sądzą — będzie można dotrzeć do szarego tłumu bywalców kawiarnianych i sportowców, giełdziarzy i bankowców, aplikantów sądowych i gazeciarzy, pięknoduchów i snobów. Nie widzę jednak celowości i skuteczności takiej „popularyzacji". Nie widzę, aby takie zwulgaryzowanie nauki i uczonych przyczynić się mogło do podniesienia kultury mas, a widzę natomiast, że wzmaga ono tylko skutecznie niebezpieczeństwo zalewu intelektualnego barbarzyństwa".

„Z tych faktów i fakcików, wielorakich wiadomości i plotek nieścisłych

lub fałszywie interpretowanych informacyj, niedozwolonych lub celowo przesadzonych uogólnień, przedwczesnych albo niedostatecznie ugruntowanych wniosków — tworzą się w umyśle laika jakieś chaotyczne strzępy pseudowiedzy. Zachowuje on w pamięci obfity zasób naukowo brzmiących wyrazów, fachowych określeń i terminów, zna nazwy naukowych zakładów i instytucyj, umie wymienić na poczekaniu kilkanaście nazwisk głośnych uczonych... i legitymuje się efektownie tymi błyskotliwymi pozorami pseudowykształcenia w sposób nieraz wręcz groteskowy. Szerzy się skutkiem tego zaraza jakiegoś specyficznego snobizmu, której ofiarami padają nieraz ludzie na ogół rozsądni". Taki typ pseudointeligenta odpowiada częściowo naszej kategorii „błazna".

Widzimy, że i krytyki obu naszych autorów dotyczące literatury popularnej dla inteligentów są na ogół ze sobą zgodne lub uzupełniają się wzajemnie. Co ważniejsze — krytyki te są słuszne. Wyczerpują one prawie zupełnie to, cośmy nazwali „wadami dodatkowymi" popularyzacji dla inteligentów.

Zupełnie jednak niesłusznie te wady dodatkowe brane są przez wspomnianych autorów za g ł ó w n ą p r z y c z y n ę wytwarzania się półinteligencji. Przyczyną istotną jest tutaj — jak to już niejednokrotnie podkreślałem wyżej — k a s t o w y, w i ę c k a r i e r o w i c z o w s k i c h a r a k t e r o ś w i a t y g i m n a z j a l n e j i b r a k i n s t y t u c y j p o m o c y s a m o k s z t a ł c e n i u, Kółek Samokształcenia i Instytutów Wyższej Kultury Umysłowej. Dlatego też zupełnie niesłusznym jest mniemanie Hertza i Lorii, jakoby dla usunięcia plagi półinteligencji wystarczyło usunąć owe wady dodatkowe i stworzyć popularyzację „dobrą", według wyłożonych wyżej postulatów tych autorów. Że nawet taka „dobra" popularyzacja plagi półinteligentów nie usunie, o tym stara się nas przekonać — tylko w innym miejscu swego artykułu — tenże sam A. Hertz.

Mówi on tam, że książka popularno-naukowa przemawiając do czytelnika w sposób możliwie prosty i jasny, daje mu satysfakcję ułudnego poczucia pełnego zrozumienia spraw naukowych, stąd zaś zadowolenie z własnego przeświadczenia o książce popularnej, jako o równoznacznej książce naukowej, a o lekturze takiej książki — jako o równoznacznej pracy naukowej. Pogłębia w ten sposób jego pretensjonalność i megalomanię, jego nonszalancję i arogancję w stosunku do spraw i czynników kultury, pogłębiając naturalną tendencję przystosowywania czytanej treści do nierozruszanego przez odpowiednią obróbkę kręgu myśli (wskutek braku chociażby tylko Kółek Samokształcenia), więc fatalną tendencję do zniekształcającego upraszczania tej treści, pogłębiając wreszcie powszechną i tak fatalną skłonność do łatwizny.

To wszystko czyni oczywiście wszelka, nie tylko „zła", ale i zupełnie „dobra" książka popularna, bo tu wszak nie tylko ona wchodzi w grę, ale i pozostawiony samopas, bez żadnej pomocy, choć przez gimnazjum do samokształcenia przygotowany czytelnik. Potwierdza to znowu tenże sam Hertz przedstawiając nam przeciętnego czytelnika wobec książki ściśle naukowej, której

nie rozumie, bo rozumieć jej w ogóle lub bez pomocy nie może: czytelnik nie podciągnięty bodaj tylko przez Kółka Samokształcenia albo ocenia ją dyskwalifikująco zarzucając jej „niezrozumialstwo" (wypadek, rzadszy, „zielonych winogron"), albo przy dobrych chęciach snobistycznych sili się ją przyswoić bodaj powierzchownie, bodaj nawet (o ile należy do kategorii „błaznów") nie rozumiejąc zupełnie, więc tylko wyrazowo (wypadek, częstszy, pseudoprzyswajania, pseudorozumienia).

Nasz wniosek końcowy jest prosty: dotychczasowe, popularyzatorskie drogi wykształcenia ogólnego: książki i artykuły popularne, zarówno jak odczyty i wykłady jednorazowe lub „cyklowe" nie są to drogi właściwe, skuteczne. Są one nawet na ogół szkodliwe, demoralizują bowiem umysł, przyzwyczajając go do zadowalniania się ogólnikami (bo czasu, miejsca starczy tylko na ogólniki), do pozornego rozwinięcia treści czytanej i słuchanej (proszę posłuchać sprawozdania przeciętnego słuchacza lub czytelnika, kilku słuchaczów tego samego odczytu, kilku czytelników tej samej książki), do fałszywego a szkodliwego przeświadczenia, że łatwym, tanim sposobem, w krótkim czasie, bez osobistego wysiłku i bez pracy można się wszystkiego dowiedzieć, nauczyć, przyswajając sobie wiedzę na poczekaniu jak przekąskę w barze „na stojąco" — i przyczyniając się w ten sposób do masowego wytwarzania półinteligentów.

VII

Jeżeli tak się przedstawia olbrzymia większość tej mniejszości inteligenckiej, która chce wyższej kultury umysłowej i mogłaby ją zdobyć, bo ma ów niesłychany przywilej: niezbędne przygotowanie do samokształcenia, ale z braku pomocy, z braku uniwersytetów ogólnokształcących i z innych jeszcze powodów nie tylko wybrała zupełnie złą drogę, lecz na ogół nie traktuje sprawy dostatecznie poważnie, nie czyni dość wysiłków, nie pracuje dość poważnie nad sobą, — to co mówić o biednych ćwierćinteligentach, którzy mają za sobą tylko szkołę powszechną, lub czasami trochę „liznęli" gimnazjum, którzy więc chcą — najczęściej nawet szczerzej, silniej, poważniej niż półinteligenci — ale nie mogą, bo nie mają niezbędnego przygotowania do samokształcenia?

Tu wszystkie odstręczające cechy półinteligentów wystąpić muszą spotęgowane i w groteskowej postaci —i tym jeszcze groźniejsze, że w masach wielokroć liczniejszych, a wskutek szybkiego rozrostu „oświaty ludowej" coraz liczniejszych, mają więc wielokroć pewniejsze widoki zapanowania, nadania tonu całej dzisiejszej umysłowości, całej kulturze. Tam niechęć lub tylko brak poczucia konieczności, tu — niezdolność do poważniejszej pracy umysłowej, do pracy nad sobą. Tam brak krytycyzmu z własnej winy, tu — niezdolność do krytycyzmu. Tam z lenistwa umysłowego płynąca niechęć, tu — niezdolność należytego zrozumienia tego co się słyszało i czytało, więc nierozumienie zupełne i wmawianie w siebie, że się rozumie: rozumienie czysto werbalne, gro-

teskowe, lub gorsze jeszcze „rozumienie po swojemu", więc przystosowanie do swego kręgu pojęć i wyobrażeń prostaczych, więc zniekształcanie i zwłaszcza upraszczanie — o wiele fatalniejsze niż u półinteligenta, bo o wiele dalej idące i prymitywniejsze — wszelkiej treści poważniejszej, zwłaszcza wagi ogólnej — zjawisk, wydarzeń, zagadnień, bolączek, więc i okropne zubożenie przyswajanego w ten sposób dorobku kulturalnego ludzkości. Kontrolowałem przy sposobności jak taki ćwierćinteligent „zrozumiał" poważną książkę, poważny artykuł, poważny odczyt, poważną dyskusję — i były to dla mnie naprawdę rewelacje bardzo smutne. Nieraz było to „zrozumienie" naprawdę na poziomie dziecinnym, czymś podobnym do „zrozumienia" przez mą znajomą 7-letnią Wisię znanego dwuwiersza o Koperniku w ten niespodziewany sposób: „Trzymał słońce, wzruszył ziemię, Polska dała mu za to premię"...

Tam ze skłonności do łatwizny, tu — z konieczności pogoń za gotową formułą, za łatwym hasełkiem, za sensacją, emocją, modą. Tam z własnej winy, tu — z konieczności owa okropna w swej głupocie pewność siebie, więc przeświadczenie o swej nieomylności, więc arbitralność sądu wraz z nonszalancją i arogancją, więc bagatelizowanie problemów, więc prostacze a fatalne błędy wartościowania, więc niedocenianie myśli: „teorii", gloryfikacja czynu: „praktyki" — i to wszystko oczywiście w stopniu jeszcze silniejszym, w jeszcze bardziej groteskowej postaci niż u półinteligentów.

Plagę półinteligencji i ćwierćinteligencji mogłaby usunąć dopiero wielokrotnie już wyżej postulowana zupełna przemiana ustroju oświatowego i upowszechnienie gimnazjum wraz z Kółkami Samokształcenia zaraz po maturze (według wzoru konspiracyjnych kółek młodzieży gimnazjalnej w b. Kongresówce w latach 1888—1891 opisanych pokrótce w artykule *Mój życiorys naukowy*, podpisanym A. B. D., Nauka Polska, t. IX) i Instytutami Wyższej Kultury Umysłowej później. Przemiana, która z konieczności pociągnęłaby za sobą przemianę zarówno wydawnictw jak i samych czytelników. Hasło ludności wykształconej, czyli praktycznie 10-klasowego, obowiązkowego, bezpłatnego gimnazjum wyłącznie ogólnokształcącego, czyli po prostu upowszechnienie dotychczas kastowego gimnazjum na razie w jego dotychczasowych ramach, było od lat 19 propagowane u nas słowem żywym i drukiem, a podczas wojny zostało nawet przez pewien czas uznane przez ówczesne prezydium Z. N. P. jako hasło sztandarowe.

Dopiero po spełnieniu tych postulatów mogłaby powstać odpowiednia dla samokształceńców biblioteka, bardzo różna od dzisiejszych popularyzacyj. Dopiero wtedy — obok udziesięciokrotnienia pola rekrutacji mózgów wybitnych, czyli ujawnienia się dziesięćkroć liczniejszego niż dziś ich zastępu — byłby możliwy już nie tylko bierny, jak dotąd, ale czynny udział całej ludności w tworzeniu kultury. Byłaby to prawdziwa, naprawdę demokratyczna „popularyzacja" nauki, techniki, sztuki. Byłaby to wreszcie demokracja naprawdę, bez feudalnych przywilejów, niekłamana. I tylko taki, na taką miarę wysiłek społeczeństwa naszego, niezdolnego dotychczas otrząsnąć się z owej strasznej stagnacji umysłowej całych dwu stuleci, XVII i XVIII-ego, a w ciągu dwudziesto-

lecia niepodległości znacznie cofniętego, z wyjątkiem kilku punktów, w porównaniu ze stanem umysłowym naszego społeczeństwa w ostatnich latach dwudziestu przed pierwszą wojną światową, zarówno u nas jak w innych państwach cywilizowanych, — tylko takiej miary wysiłek, pełny poświęceń i ofiar dla wielkiego dzieła oświaty, mógłby nie dać nam spaść jeszcze niżej, mógłby rozpędzić na zawsze naszą odwieczną atmosferę nieróbstwa i niedołęstwa, prostactwa i bezmyślności: mógłby nas dźwignąć.

Uzasadnienie, materiał programowy i plan Instytutów Wyższej Kultury Umysłowej — których zaczątkowej realizacji przeszkodziła głównie wojna — były podjęte i przedyskutowane przez zespół profesorów i docentów warszawskich *Universitas Rediviva*. Ob. broszurę *Universitas Rediviva*, Warszawa, 1936. Inne artykułu polskie: *Sprawa oświaty inteligenckiej*, Kultura i Wychowanie, 1934, zesz. I—II. *O potrzebie wykształcenia ogólnego na wyższym poziomie*, Chowanna, 1935. — Artykuł Waltera Dawsona w *Uniwersities Reviev*, Londyn, listopad, 1937 (uzasadnienie z punktu widzenia demokracji), oraz cytowany wyżej (por. str 88.) artykuł francuski i jego przekład angielski.

DĄŻENIE DO KLASYCZNOŚCI

Zaiste zdumiewa, a jednocześnie jest przyczyną niemałej radości, że jeśli się dziś tak wiele mówi i pisze o poezji, to nie zdawkowo, nie ogólnikowo, nie po recenzencku, ale docierając do sedna. Zawiązała się zupełnie podstawowa dyskusja na temat kapitalny, na temat stylu, dyskusja o dawno niespotykanym napięciu, bo potrącająca nie tylko o akcesoria, o stylistykę, ale i o treść, o tematykę, o filozoficzną postawę, ba nawet, jak to się dzieje w przypadku rozpatrywania zagadnienia tzw. „wielkiej przygody", albo „duchowej przygody" — wręcz ocieramy się o metafizykę!

Jakież są przyczyny owej dyskusji? Jakie siły złożyły się na to, by ją wydźwignąć i postawić na jednym planie z zagadnieniem przebudowy socjalnej, reformy rolnej, systemu przymierzy, kary czy zemsty nad wrogiem? Dlaczego w pogłosach zaledwie ukończonej wojny znajduje się, a jeszcze przed jej ukończeniem znajdowało się już czas i miejsce na zagadnienia tak z pozoru niewspółmierne z rozładowaniem wielkich sił politycznych?

Dlatego, że wstrząs jaki obecnie przeżyliśmy względnie jeszcze przeżywamy jest w równej mierze doznaniem socjalnym, gospodarczym, politycznym jak i kulturalnym. Nieobliczalne następstwa kulturalne będzie musiało pociągnąć za sobą zniszczenie olbrzymiej ilości wartości, pomników, dzieł, jak również zepchnięcie w nienawiść lub awersję innych, nie zniszczonych wprawdzie fizycznie, ale obciążonych moralnie w obliczu ludzkości, które przez długi czas, może na zawsze przestaną być pokarmem, przestaną znajdować rezonans przez swe filiacje ze znienawidzoną a pokonaną zbrodnią. Jednocześnie z drugiego planu cywilizacyjnego wysuną się na pierwszy plan inne socjalne, geopolityczne i kulturalne środowiska i moce.

Na swej drodze ludzkość już stawała w obliczu rozładowań o podobnym napięciu, jeśli nie ilościowym, gdy zważyć ilość ton zaprzęgniętego w owe rozładowania metalu i ilość zatrudnionych przy tym ludzi, to znaczeniowym, w sensie przeobrażenia stosunków i kultury. „Nie pierwszy Agamemnon tysiąc naw prowadził..." Jednak czy to była wędrówka ludów, czy upadek Bizancjum, czy wojna 30-toletnia, zawsze stawano przed kapitalnym zagadnieniem regeneracji kulturalnej, przy czym dwie mogły być alterna-

tywy odrodzeńcze: 1-sza prostsza: okresowe obniżenie poziomu, zaniedbanie twórczości, spoczynek, który dopiero potem, po latach, a nawet wiekach miał owocować nowym ziarnem; 2-ga trudniejsza: odrodzenie szybkie, połączone nawet ze skokiem ludzkości naprzód.

Wędrówka ludów była przykładem ewentualności pierwszej, upadek Bizancjum i związane z tym przeszczepienie wartości cywilizacyjnych na świeży wówczas grunt zachodni było przykładem ewentualności drugiej.

Sądzę, że istnieje szansa, iż zburzenie dziś środkowej i znacznej części wschodniej Europy może mieć dla ludzkości podobne znaczenie jak upadek Bizancjum w XV-ym wieku, a ściślej, że ludzkość wyjdzie z obecnej ruiny podobnie obronną ręką.

Cóż nas może skłaniać do takiego optymizmu?

Oto widzimy w Azji, wschodniej Europie, Ameryce, zachodniej Europie, a nawet tu blisko, w środkowej, pod gruzem i popiołem zburzonych wież — środowiska i siły socjalne młode, chłonne, gotowe do przyjęcia spadku. I u nas w Polsce żywiołowy pęd do sztuki, zapał do dyskusji, chęć rozwiązywania zagadnień stylu dowodzi, że w trudnych materialnie warunkach, ale przy pewnej swobodzie myśli i słowa, zwłaszcza jeśli w twórczości nie zabraknie nam zwykłej odwagi ludzkiej, dojdziemy do jakichś możliwości regeneracyjnych w dziedzinie kultury możliwie prędko. Potrzebna jest jednak do tego także pewna szczypta dobrej woli ze strony twórców, pewna suma pokory i wobec dzieł i wobec odbiorców, zwłaszcza nowych odbiorców, którzy ku kulturze będą się garnęli.

Póki działa pamięć ludzka, pamięć historyczna, póty jest możliwe przekazywanie kulturalnych wartości bez względu na ich fizyczne zniszczenie. Na to jednak, aby zostały pochwycone, aby ziarno wydało owoc, musi nastąpić blask zrozumienia pomiędzy tym, który sztafetę podaje i tym, który ją odbierze. Na tle przeorania socjalnego, na tle przemalowywania również map, moment przejęcia pochodni cywilizacyjnej zależy w równej mierze od tego, czy ci, którzy mają ją podjąć, wyciągną po nią rękę, jak i od tego, czy ci, którzy unoszą jeszcze w pamięci obraz dotychczasowej cywilizacji, potrafią podać sztafetę. W XV-ym wieku egzule z Bizancjum umieli to uczynić. Od egzulów cywilizacji przedwojennej zależy, czy pałeczkę potrafią wręczyć z równą trafnością. Inaczej upadnie na ziemię i miną okrążenia wieków, nim zostanie znów podniesiona.

Przesyceni cywilizacją ideolodzy wojującego barbarzyństwa odeszli. Spadek po Nietzschem, „Mit XX-go stulecia", który u nas na przykład znajdował w popularnej książce Stachniuka „Dzieje bez dziejów" swój nieświadomy odpowiednik — odchodzi w ciszę. Bardziej ogładzony francuski (i polski) najpierw witalizm, potem katastrofizm wypaliły się nim dały tak imponujące grozą owoce jak nihilizm niemiecki. U podstaw zarówno witalizmu, jak i katastrofizmu składał swe nasienie czerw nihilizmu.

Jednak gdyby twórcy francuscy i polscy nie otarli się o owe prądy — nie byliby dziećmi swych czasów, byliby abstrakcjami a nie żywymi ludźmi. Na-

tomiast jest zasługą twórców i francuskich i podążających przed wojną za nimi polskich, że umieli się zatrzymać nad brzegiem nihilizmu, w bardzo rzadkich wypadkach, jak to było z Cèlinem, skacząc w jego odmęty. Polska literatura wychodzi z katastroficznej próby jeszcze bardziej obronną ręką niż francuska. Równie jaskrawego jak Cèline przykładu z trudem szukam w poezji i w dramacie i w prozie i w pismach filozoficznych polskich. Może Skiwski? Nie! Wymyka się spod szablonu. Raczej tylko jeden Stachniuk... ale tu już jesteśmy znów daleko poza literaturą. Może Uniłowski? Może... ale nie jesteśmy tego całkiem pewni. Zresztą Uniłowski jako umarły nie może się bronić, a odszedł w tak wczesnym wieku, że nie mamy żadnych podstaw do twierdzenia, że mógłby wkroczyć w ślady właśnie Cèline'a a nie np. Huxleya.

Że u nas podobnie jak we Francji nie doszło do takiego rozwielmożnienia się bestii nie tylko w życiu, ale i w filozofii, jak w Niemczech, należy położyć na karb pewnej ogólnej, humanistycznej, uniwersalistycznej dyscypliny, poza tym warunków społecznych i politycznych, poza tym przypadku.

Nawet ci z naszych twórców, którzy polskim zwyczajem otarli się o modne w czasie międzywojennym prądy, najczęściej umieli im później lub od razu zaprzeczyć. Ta sama r ó w n o w a g a m o r a l n a, która w 1939 pchnęła nasz lud przeciw zbrodni, wcześniej na arenie h u m a n i s t y c z n e j kazała wycofywać naszym k a t a s t r o f i s t o m akcje z przedsiębiorstwa pt. „Koniec świata", gdy zrozumieli, że to n i h i l i z m w tym przedsiębiorstwie skupił główną ilość portfeli.

Istnieją przesłanki, że w naszej myśli zwycięży pogląd, iż humanistyczna postawa w oparciu o u n i w e r s a l i s t y c z n y światopogląd przezwycięży nihilizm, a kultura zostanie przekazana następnemu pokoleniu, następnym dominującym warstwom socjalnym i zespołom narodowym. Tylko, aby to się stało, trzeba z owych przesłanek wyciągnąć k o n s e k w e n t n e wnioski.

* * *

Ogólnie podmalowanie tła było konieczne dla właściwego zrozumienia, o co idzie gra w pięknie rozpoczętej u wrót niepodległości kapitalnej dyskusji na temat s t y l u w literaturze. Gra idzie właśnie o s t w o r z e n i e t a k i e g o s t y l u, k t ó r y b y s i ę n a d a w a ł j a k o p r z e k a ź n i k w a r t o ś c i k u l t u r a l n y c h i u m i a ł z a p a l i ć n o w e, p i ę k n e o g n i s k a. Że taki jest cel owej dyskusji, łatwo się wszyscy zgodzimy. Jaki jest jednak ów wymarzony styl, zdania są rozbieżne, zwłaszcza, że doświadczenie i rzeczywistość przerosły siły dotychczasowej mowy ludzkiej i żądają nowego języka, nowego stylu, aby być wyrażone. Czy nowy styl ma być konsekwentnym rozwinięciem przedwojennej a w a n g a r d y, czy odwrotem albo też powrotem z jej pozycji?

Istnieją ludzie ideowo zaangażowani w socjalną przebudowę. Istnieją również ludzie dobrej woli, mniej rozumiejący procesy społeczne, ale nastawieni na troskę, by w tych procesach „nie zostało wylane z wanny wraz z brudną wodą dziecko" — aby cywilizacja pod naporem wydarzeń nie pękła, by myśl ludzka nie została stłumiona pomiędzy buforami złośliwej r e a k c j i i zbyt

prostodusznie pojętego postępu. Ktoś by myślał, że obecny przekrój dwu obozów formalistycznych na temat stylu w literaturze, a specjalnie w poezji, przejdzie właśnie po owej linii podziału. Tak nie jest. Wśród ludzi przodujących w wypowiadaniu skrajnych socjalnie poglądów znajdziemy z równym powodzeniem kontynuatorów przedwojennej awangardy, jak i głosicieli powrotu do klasyczności. Można łacno zauważyć, że ci drudzy przeważają nie tylko liczbą, ale i więcej mają w sobie postawy ofensywnej, wydaje się jakby płynęli z prądem, podczas gdy rycerze awangardy zawzięcie stoją na swych stanowiskach, oddając poszczególne pozycje. Czyżby płynęli pod prąd?

Oddając poszczególne pozycje... Tak, dlatego, że styl w sztuce nie jest sprawą jej poszczególnych gałęzi, lecz sprawą ogólnego smaku. I jeśli Julian Przyboś godzi się, że w prozie może nastąpić zaniechanie przedwojennych eksperymentów, ale pragnie zastrzec dla poezji wyjątkowe prawa — to nie postępuje jak nowator będący w ofensywie, postępuje jak rycerz obrony.

Gdy rozważamy sprawy wielkich dziedzin sztuki: architektury, plastyki, literatury, muzyki, a także poszczególnych gatunków w tych dziedzinach, jak np. portretu, pejzażu, poezji, dramatu, opowiadania prozą, opery, muzyki symfonicznej, piosenki, to możemy mówić wtedy o stylu, gdy następuje pewne współgranie, równoczesność rozwojowa poszczególnych dziedzin i gatunków, elementów składających się na ogólny wyraz artystyczny swego czasu. W przeciwnym razie mamy do czynienia z bezstylowością. Może się wprawdzie zdarzyć, że twórczość określonego czasu mocniej przejawi swój osobliwy wyraz w pewnych dziedzinach, a mniej wyraźnie w innych, ale wtedy będzie to sprawdzianem albo tego, że ów dominujący wyraz nie jest dość sugestywny, aby się odbić we wszystkich dziedzinach, albo że twórczość danego czasu w tych innych zakresach jest zbyt anemiczna, by i sobą przeprzeć epokę. Wtedy poszczególne elementy składające się na ogólną budowę artystyczną czasu a nie nadążające za jego duchem i wyrazem, odchylając się od niego w sposób dysharmonijny, noszą cechy elementów „nie z tego zdarzenia", jak to się pospolicie a bardzo trafnie mówi.

Gdy jeszcze przed pierwszą wojną światową pewien architekt zapytał grubego mieszczucha, w jakim stylu ma mu postawić kamienicę, ów odrzekł — „we wszystkich". Obaj, i mieszczuch i architekt, popełnili błąd. Mieszczuch sądząc, że dobrze będzie się mieszkało w domu „we wszystkich stylach", architekt, że nie uważał za stosowne samemu podsunąć stylu najbardziej odpowiedniego dla zamawiającego budynek, lecz zdawał się na jego wątpliwe rozeznanie.

W okresie międzywojennym rzadziej już się zdarzały podobne zamówienia, natomiast byliśmy świadkami z kolei zbytniej pewności siebie architektów, twórców, producentów w narzucaniu odbiorcom form w drodze reklamy, propagandy, przymusu. I byliśmy świadkami wyścigu stylów, burzy i naporu kierunków artystycznych; zwłaszcza było to uchwytne w literaturze i w najczulszej na doktryny poetyce.

Krótkotrwały był w Polsce żywot futuryzmu (Tytus Czyżewski, częściowo Jasieński, a nawet częściowo Tuwim), ekspresjonizmu (Jerzy Hulewicz)

czy innych „izmów", jak dadaizm czy nadrealizm, bardzo pospiesznie i powierzchownie flancowanych na nasz grunt. Zostały one w poezji zagłuszone przez neoklasycyzm szkoły poetyckiej Staffa. — Arcyklasyczny Lechoń, kompromisowy artystycznie Tuwim, obłaskawiony syn stepu — Iwaszkiewicz, połączyli formę dość oryginalną, aby być zauważeni przez historię literatury, z dostępnością swej formy dla mieszczańskiego odbiorcy.

Idea, która była im wspólna, dziś się nazywa witalizmem, uwielbieniem życia w jego zewnętrznych przejawach. Łączyła się ona z tzw. „radosną twórczością" panującą wówczas w życiu państwowym, a zbieżność „witalizmu" z „radosną twórczością" swój najbardziej jaskrawy dowód znajduje w wierszu Tuwima „10-lecie":

„Walić młodzi młotami w piekło paleniska
Kędy żarem się pławi polska giovinezza".

Dojrzewanie drugiej po witalizmie treściowej fali w sztuce — katastrofizmu, zbiegło się z ukazywaniem się na planie literackim drugiej po futuryzmie, ekspresjonizmie i dadaizmie fali formalno-nowatorskiej, tym razem o korzeniach nieco głębiej tkwiących w rodzimej glebie. Pożar „katastrofizmu" nie objął jednak całej awangardy, a tylko jej część, znajdując sprzeciw wśród obdarzonych bardziej optymistycznym lub krytycznym usposobieniem. Ci jednak w miejsce „witalizmu" lub „katastrofizmu" nie stworzyli trzeciej równie mocno zaakcentowanej koncepcji.

Na ogół upraszczano sobie sprawę nazywając awangardą szereg dość różnych pod względem efektu i przesłanek zjawisk. Jako awangardzistów rejestrowano Peipera, Kurka i Czuchnowskiego z Krakowa, Czechowicza i Łobodowskiego z Lublina, Miłosza, Putramenta i Maślińskiego z Wilna, Ważyka z Warszawy. Byli to poeci o bardzo rozbieżnej formie i tematyce swych utworów. Ściślej za „awangardzistów" najbardziej konsekwentnych byli uważani Julian Przyboś i Jan Brzękowski, który w ostatniej kwadrze przed wojną sformułował ową konsekwentną „awangardę" jako ideę „poezji integralnej", ideę na tyle instruktywną, że obecnie, po wojnie, sam Przyboś dopisuje się do niej.

Inni poeci „awangardy" poszli raczej po linii kompromisu ze stylistyką tradycyjną, kompromisu, który prowadził do syntezy poetyki postaffowej („Skamandra" i „Kwadrygi") z po-peiperowską („Zwrotnicy", „Reflektora", „Żagarów", „Linii"), tak, że jeszcze przed wojną piszący te słowa pozwolił sobie bardzo typowych w tej mierze Putramenta i Bujnickiego nazwać syntetystami. Sam zresztą piszący nie odżegnałby się również od takiej etykiety.

Jednocześnie na skromnej, miasteczkowej niwie w wielkopolskim Ostrzeszowie padło z ust Czernika hasło autentyzmu, któremu Józef Czechowicz przeciwstawił tzw. metafantastykę w poezji. Na razie „metafantastyka" wydawała piękne kwiaty szkoły czechowiczowskiej (Pleśniarowicz, Twardowski, Stachowski) — „autentyzm" był doktryną, która olśniewających dzieł na

swoje poparcie nie stworzyła, choć teoretycy jej chętnie wciągali do swego almanachu dość rozsławionych przed wojną młodych poetów chłopskich Piętaka i Pietrkiewicza.

Myśl Czernika jednak wywołała pewien ferment, a niektórzy (młodzi) nawet twierdzą, że obecnie po doświadczeniu wojny autentyzm zwycięża nawet w poezji Putramenta, Jastruna, Ważyka, a ja bym dodał i Huszczy. W każdym razie zarówno „poezja integralna" jak i „metafantastyka" oznaczałyby dalsze napinanie struny eksperymentu stylistycznego w poezji, natomiast zarówno „syntetyzm" jak i „autentyzm" powrót do równowagi, rzeczowości. Zbiega się to z tendencjami realizmu i pozytywizmu w innych dziedzinach literackich i nie tylko literackich w Polsce i nie tylko w Polsce. Czyni to pozór „nawrotu", „reakcji artystycznej", „cofania się", nawet kompromisu.

Czy jest to istotnie odwrót, czy też odwrót pozorny?

* * *

Pochód artystyczny ludzkości naprzód trudno sobie wyobrazić w postaci lini... prostej. Natomiast można sobie wyobrazić bardzo z grubsza upraszczając w postaci linii falistej lub spirali. Wtedy ludzkość przebywałaby kolejno etapy nie identyczne, ale budzące pewne analogie z etapami poprzednimi. Łatwo możemy sobie wyobrazić rozwój stylów, tych wielkich historycznych mód, jako proces nieuniknionego postępu, ale po etapach przypominających poprzednie style, po etapach budzących skojarzenia z historią dotychczasowej sztuki. Karol Irzykowski w książce wydanej w 1913 roku „Czyn i słowo, glossy sceptyka" w rozdziale „W kształt linii spiralnej" (str. 224—239) napisanym w roku 1911 — przeprowadza bardzo przekonywujące uzasadnienie owego podobieństwa rozwoju sztuki z biegiem po linii spiralnej, przy czym uzasadnia, że pozorne „nawroty" nigdy nie mogą być nawrotami w ścisłym znaczeniu, nigdy nie przebiegają po zamkniętym kole, gdyż przypominanie sobie poprzednich faz rozwojowych nie prowadzi do utożsamiania się z nimi, lecz do brania za wzór czy cel naszego wyobrażenia o poprzednich fazach, a więc pewnego rodzaju ich idealizacji, przekształcenia.

Rozwój ludzkości, a więc i dziedzin życia ludzkiego przedstawiony w postaci linii prostej jest całkowicie nieprzekonywujący, nie pozwoliłby zresztą żadnych zjawisk przedstawić, jako że operowanie jednym wymiarem nie sprzyja przedstawieniu fenomenów. Sprowadzenie owego rozwoju do zamkniętego koła, poddane przekonywującej krytyce Irzykowskiego, prowadziłoby do z gruntu pesymistycznych wniosków o ludzkich wysiłkach, tymczasem, przy całej pokorze i nieprzesadzeniu ich znaczenia, można jednak wierzyć, że odrobinę znaczą, ku czemuś zmierzają.

W swoich rozważaniach historiozoficznych Vico powołał specjalną teorię o przypływach i odpływach energii ludzkiej w dziejach, która powoduje, że ludzkość kolejno nawraca do trzech klasycznych faz światopoglądowych: epoki bogów, epoki bohaterów i epoki ludzi.

Wiele sił sprawczych, wiele czynników wpływa na rysunek owej spirali rozwojowej, która w rzucie na płaszczyźnie daje obraz fali; jest to zapewne spirala, czy fala o dość nieregularnym biegu, ale odwołuję się do dobrej woli czytelnika, że zechce przyjąć ogólną myśl wywodu.

Odwoływanie się do dobrej woli czytelnika jest o tyle zrozumiałe, że skoro dotykamy żywej substancji sztuki współczesnej, a chcemy dla niej znaleźć paralele z tym co było, musimy stanąć wobec koniecznego, niedopuszczalnego w logistyce, ale może wybaczalnego przy opisowym ujmowaniu niektórych spraw, przy medytacjach raczej niż ścisłej analizie, metodologicznego błędu, a może tylko metodologicznej niedokładności wynikającej z koniecznego upraszczania, względnie z braku jeszcze terminów dla ogólnego stylowego obrazu naszych czasów.

Jesteśmy mianowicie zmuszeni zestawiać i porównywać dawne wielkie, zakrzepłe okresy stylowe z bliższymi nam prądami i wreszcie ze współczesnymi już tylko kierunkami. Skoro jednak dawne fazy z pewnej perspektywy widzimy jako zamknięte, określone, a tymczasem obecnie nie znamy nawet nazwy, pod którą nasz czas przejdzie do dziejów kultury, musimy więc z konieczności posługiwać się na razie pojęciami zastępczymi, nazwami kierunków artystycznych, które kiedyś mogą się złożyć na nasz wyraz w historii sztuki. Oczywiście im zjawiska będą nam bliższe, tym bardziej obraz ich będzie podlegający dyskusjom. Wierzymy jednak, że konieczne uproszczenia metodologiczne nie przeszkodzą w uchwyceniu zasadniczej idei wywodów.

Niewątpliwie renesans, a ściślej prądy literackie czasu renesansu, empire, pozytywizm, neoklasycyzm, nowa rzeczowość mają w sobie coś zbieżnego, jakiś wspólny mianownik. Jest nim jasność, prostota, dążenie do precyzji z uszanowaniem symetrii i powtarzalności. Towarzyszy temu stawianie przez sztukę problemów, wtargnięcie treści publicystycznej, „intelektualnej", czasem zgoła reporterskiej do sztuki i niechęć do izolacji artysty od innych dziedzin życia, ucieczka od „cyganerii", od „ghetta" artystycznego. Barok, rokoko, a ściślej prądy literackie dominujące w czasie baroku i rokoko, romantyzm, secesja, nowe prądy w literaturze u nas znane pod nazwą „awangardy" też mają wspólny mianownik. Jest nim bunt przeciw formom zastanym, duszenie się w rzeczywistości opanowanej, wylewanie się energii artystycznej w kształtach oryginalnych, osobliwych, nieraz śmiałych, niekiedy asymetrycznych, niepowtarzalnych. Często towarzyszy temu drobiazgowość, skarlenie, finezyjność (jak w czasie rokoko), mglistość, poszukiwanie „duchowej przygody" (romantyzm, secesja), programowa walka z konwenansem piękna, z umową artystyczną (awangarda).

Formuła użyta przeze mnie pokrywa się częściowo, ale nie całkowicie z tezami prof. J. Krzyżanowskiego w jego cennym szkicu „Barok na tle prądów romantycznych" (przedrukowane w tomie „Od średniowiecza do baroku"). Krzyżanowski przyjmuje istnienie w zjawiskach literackich dwóch linii przemiennie, rytmicznie następujących po sobie: po prądzie o przewadze pierwiast-

ków romantycznych następuje prąd o przewadze elementów racjonalnych. Prawo wahadła humanistycznego, które nie przesądza prawa postępu.

Obraz nieco komplikuje to, że w poszczególnych fazach różne dziedziny artystyczne a nawet literackie silniej w sobie ogniskują styl chwili. Bardziej niebezpieczne dla przytoczonych wywodów mogą być zarzuty, że sądzi się epoki i kierunki po ich zewnętrznych przejawach nie wnikając w istotę, że na przykład pierwszą grupę zjawisk można nazwać zjawiskami o typie intelektualistycznym, i awangarda powinna raczej być zaliczona do tej grupy, jako też należąca do typu intelektualistycznego, choć w znaczeniu burzącym, rewolucyjnym.

Otóż po pierwsze bardzo trudno jest określić, które mody literackie, bardziej zawsze uchwytne w swych formach niż w swej istocie, są rzeczywiście bardziej liryczno-irracjonalne, a które intelektualistyczne. Sądzę, że jest to raczej sprawa temperamentów osobistych, niż kierunków. Wszystkie romantyczne dekoracje z Faustem czy Masynissą nie mogły przeszkodzić Goethemu i Krasińskiemu w tym, że obaj są bardzo istotnie intelektualistyczni. Przybyszewski, ten secesjonista, też pewnie myślał, że jest bardzo intelektualistyczny. Co do jednostronności nadrozwoju intelektualistycznego awangardzistów też obawiam się, że nie jest z nimi znowu tak bardzo „źle". Niektóre „izmy" składające się na awangardę przez ustępliwość wobec podświadomego (nadrealiści, Czechowicz) bardzo potwierdzają podobieństwa z takim na przykład romantyzmem Mickiewicza z epoki „Ballad i romansów", inni zaś pod pozorem ładunku „intelektualnego" przemycają rezonerstwo, oczywiście mniej pasujące do ich form, niż do form klasycznych. Ale na przykład w czasie wysoce nieklasycznego baroku wysoce nieklasyczny ksiądz Baka też ulegał rezonerstwu.

Można spierać się i spierać! Na pewno jednak do zjawisk arstystycznych podchodzenie od ich zewnętrznej strony a nie tylko wewnętrznej jest właściwsze, gdy je o p i s y w a ć, choćbyśmy tej wewnętrznej stronie przyznali najdalej idące honory, jeśli idzie o wartość oderwaną od sprawy mód artystycznych i stylów, tu głównie poruszanej.

Nie jest celem tego artykułu wykazanie co było lepsze, co dało efekty znakomite, tak jak nie było celem „Iliady" wykazanie, kto był bardziej znakomity: Hektor czy Agamemnon. Jest natomiast celem tego artykułu wykazanie, że w obecnej fazie historycznej w sztuce jest nieuniknione zwycięstwo form prostych, tak jak pod Troją była nieunikniona klęska Priamidów. Klęska, czy zaniechanie a w a n g a r d y również nie ma oznaczać zlikwidowania znaczenia jej przedstawicieli. Tylko bardzo prostoduszni ludzie przypuszczają, że da się przekreślić historię.

Nie każdy „awangardzista" wczorajszy okaże się dość elastyczny, aby przestroić swą lirę. Niejeden, skłonny do kompromisu, zmieniając swój styl obniży ton. Pozwólmy im dalej kroczyć swą drogą, jeśli to uznają za stosowne czy godne. Rzecz w tym, że należy ich po prostu otoczyć opieką przed legionami naiwnych kontynuatorów i naśladowców, którzy sądzą, że k o p i o w a n i e oryginalnych wujaszków jest rzeczą oryginalną. Kiedy widzę w przypadkowo

ocalonym mieście Krakowie te gromady naśladowców i rozwijaczy awangardy i wszystkich przedwojennych izmów — czuję się, proszę panów obywateli, przepraszam za porównanie, jak w mieszczańskiej kawiarni, której młodzi goście nie zdają sobie sprawy z tego, iż w owej kawiarni nie da się już przy nowych warunkach powskrzeszać dawnych przysmaków w równie dobrym gatunku.

Tu jest istotna klęska owych kawiarni, owego stylu życia i owej „awangardy" — powtórzyć się tego nie da w równie dobrym gatunku!

Natomiast dzieją się dziwne rzeczy. W kawiarni zburzonego miasta można dostać wątróbkę cielęcą, albo zgoła schab. Coś tu jest nie w porządku dla przywykłych do specjalizacji i atomizacji świata mózgów. Życie codzienne człowieka na równi z życiem ogólnym społeczeństwa narzuciło naszym dniom jakąś okrutną syntezę.

A właśnie od syntezy byli dalecy secesjoniści, nadrealiści, akmeiści, futuryści i Bóg ich tam wie jacy jeszcze awangardziści — a ku syntezie zmierza nowa rzeczowość, jak zmierzał pozytywizm, jak zmierzał empire, jak zmierzało oświecenie.

Widziałem zburzone miasta. Widziałem opustoszałe wsie. Widziałem pustynie tam, gdzie osiedla, dwory i zagrody rozwijały swe życie. Widziałem również pustynię tam, gdzie przedtem ptak uwijał gniazdo w gaju pięknym i bogatym. Widziałem ziemię pełną wyrw i kraterów, jak powierzchnia wymarłego księżyca.

Widziałem również bujne pędy życia obok strzaskanego pnia, życia budzącego się od podstaw, od korzeni. Widziałem bataliony pracy dostojnym krokiem mijające drewniane mosty na wielkich rzekach w pochodzie ku bardziej uporządkowanemu jutru. Spotykałem również ludzi o niezagasłym głodzie humanistycznym, ludzi bez książek, bibliotek, bez przewodników.

I nigdzie nie mogłem znaleźć ani społecznego ani historycznego usprawiedliwienia dla dalszych kontynuatorów, w obecnej dziejowej fazie — mieszczańskich osobliwości w sztuce.

* * *

Rzym starożytny w czasie rozkładu znał te formy przesycenia, te epigramaty pisane w kształcie pucharów, te anty-rytmiczne figle.

O, nie były nowością „Calligramy" Apollinaire'a ani pomysły Marinetti'ego. Znała je już schyłkowa starożytność i rzymska i grecka. A secesja, a Miciński zczyzna i znów Apollinaire'owskie „Alkohole", ale idźmy dalej Rimbaudowskie „Statki pijane", czyż nic podobnego, i dodajmy od siebie, równie pięknego choć osobliwego nie powstawało w filozofii i piśmiennictwie za czasu mistyków aleksandryjskich u zmierzchu starożytnego świata?

Przesycenie i przesilenie świata feudalnego wyraziło się w baroku, a jeszcze bardziej w rokoko. Wtedy pod postacią sentymentalizmu zostało zasiane ziarno pod mocny prąd romantyczny, pod tą „dziewiąta falę" ludzkiego błąkania się,

gdy niewygasłe jeszcze elementy rozkładającego się feudalnego porządku rzeczy zestrzeliły się i dodały z pierwszymi sygnałami późniejszej burżuazyjnej katastrofy, która tkwiła już organicznie w fundamentach mieszczańskiego wieku.

Romantyzm był wielki. Romantyzm wyrósł na wielkim historycznym szlaku, w zgiełku XIX-go stulecia, tego jednego z najciekawszych stuleci ludzkich. Romantyzm był prawdziwy. U nas wiązał przeszłość z przyszłością, ale sam siebie pożarł. Pisarze pozytywistyczni mogli już tylko dobijać epigonów romantyzmu. Romantyzm, właśnie jak kapitalizm — sam siebie pożarł, sam sobie zaprzeczył i sam siebie wyczerpał. U nas odbyło się to w dziełach Krasińskiego i Norwida — tych wysoce krytycznych umysłów. Nie, po tak subtelnej, istotnej parodii romantyzmu jak „Miłość czysta (u kąpieli morskich)", parodii napisanej z miłością do przedmiotu — nie można było romantykiem pozostać i nie można było na romantyzm patrzeć inaczej, niż boleśnie i z wyrzutem.

Secesja nie miała już tego piętna wielkości co romantyzm, zwłaszcza w literaturze. Trzeba było geniuszu Wyspiańskiego, żeby na tak niewdzięcznej niwie stylistycznej tworzyć dzieła wybitne. Podobnie we Francji Apollinaire zmagał się z niewdzięczną materią. Żyjemy w okresie rewizji secesjonizmu, secesja jest kodyfikowana przez historyków sztuki, analizowana przez publicystów. Jeszcze przed wojną w studium „O czystości stylów w teatrze" piszący te słowa pozwolił sobie na pewne rozszerzenie pojęcia secesji. Choć secesja nie przyniosła ludzkości podobnych wstrząsów co romantyzm — nie można jednak obok niej przejść do porządku dziennego. Cokolwiek byśmy jednak przytaczali na jej obronę lub potępienie, musimy stwierdzić, że była zjawiskiem par excellence m i e s z c z a ń s k i m.

Owe liliowe półmroki, owe w kamieniu na płaskorzeźbach ryte, zwijające się dymy, owe okna w kształcie niespotykanym nigdzie — oto było ujście dla gustów tonącej w dosycie warstwy, gdzie wszystko, co było niezbędne, wydawało się już stworzone, a miejsce w twórczości zostawało tylko dla rzeczy zbędnych, „niepraktycznych", „nieludzkich", czy „nadludzkich". I Podkowińskiego „Muzyka nocą" i Malczewskiego pręgowane południce i Wyspiańskiego surowiejące witraże miały wspólne społeczne tło. Bez mieszczucha owi twórcy nie mieliby pola do popisu, ani malowane przez nich skrajnie uduchowione lub skrajnie zmaterializowane damy. Bo mieszczuch był masochistą. Mieszczuch żądał, aby weń szturmowano jak za romantyzmu, aby go drażniono jak za secesji. To dawało mu taką podnietę do życia jak np. „O cześć wam panowie, książęta, magnaci', zagrane na weselu ziemiańskim. Pobudzając wątrobę sprzyjało trawieniu. Ściśle dla mieszczaństwa tworzyli w secesji prawie bezpośrednio wyrastający Marinetti i Majakowski. Dla mieszczaństwa — to nie znaczy, że obaj w jego interesie...

Marinetti, który towarzyszył krokom rewolucji faszystowskiej, a więc drobnomieszczańskiej, nigdy w masach nie miał połowy, ćwierci, dziesiątej części tego powodzenia, co np. d'Annunzio. Zbieg losu chciał, że u steru Włoch stanęli tacy ludzie jak Mussolini, a jeszcze bardziej tu charakterystyczny Ciano, i ci

uznali za stosowne dopuścić do popularyzacji na wpółprzymusowej te formy, które znajdowały u nich zrozumienie.

Pamiętam salę współczesnego malarstwa włoskiego przed wojną na słynnych Biennale w Wenecji. Owe „aeroportrety", „syntetyczne pejzaże" — nie budziły zaufania szerokich rzesz, które wraz z jury wolały Zuloagę. Niemniej jednak we Włoszech na tle nasycenia sztuką życia całego półwyspu były swoistą reakcją, właściwie reakcją przeciwartystyczną. Miały jakieś uzasadnienie w życiu. Były, co tu dużo gadać, pluciem sobie na te wartości, których ani Europie, ani tym bardziej półwyspowi nie brakowało.

Bardzo ciekawe, że u nas podobne do Marinettiego poczynania formalne znajdowały dla siebie grunt właśnie w Krakowie, potem w Wilnie, Lublinie, czyli w miastach o architekturze wartościowej, o przewadze piękna nad brzydotą, słowem tam, gdzie zamieszkujący te miasta artysta czuł się raczej przesycony niż zgłodniały piękna. Natomiast Warszawa — miasto, które posiadało dzielnice stare i piękne, jak również nowe i rokujące nadzieje, ale również wielkie, przygniatające połacie architektonicznej szpetoty sprzed pierwszej wielkiej wojny i z okresu, który po niej bezpośrednio nastąpił, a jeszcze bardziej Łódź — mocna w charakterze, ale mało wartościowa architektonicznie — były terenem, gdzie najlepiej rozkwitała poezja neoklasyczna. Może wspomnienia gotyku, baroku tak nastrajały mieszkańców jednych miast, a znów ślady pseudoklasycyzmu drugich, ale może, i to jeszcze pewniej, działały tu inne siły sprawcze: głód piękna, niedosyt piękna, powodował odpowiednie zapotrzebowanie u odbiorców, a twórcom suflował odpowiednie wnioski.

Olbrzymie znaczenie dla twórcy ma nie tylko jego masowy odbiorca, ale: codzienne, najbliższe otoczenie. Westchnienie do lipy czarnoleskiej o ileż większy miało sens przed ścianą „studni" na Nowogrodzkiej, która pozwala dojrzeć tylko skrawek nieba i ponure prostokąty ścian, niż np. z okien, które otwierają widok na archipelagi wież i morze dachów starego Krakowa czy Wilna. To teraz dopiero rozumiemy jasno. Bo teraz, gdy patrzy się z okien przypadkowo ocalałego mieszkania w owej studni przy Nowogrodzkiej, widzi się bardzo awangardowo obłupane tynki na popalonym murze. Wtedy wiersz Kochanowskiego o tym jak to

Kiedy ziemi doczesne zrzuciwszy powłoki
Ogniu równien prędkiemu osiągnę obłoki.

jest bliższy naszym tęsknotom niż księgi poszukiwaczy przygody duchowej i podświadomego.

Inny sens, głębszy niż twórczość Marinettiego i jego polskich odpowiedników, miała rewolucyjna formalnie poezja rosyjska. Stanowisko Majakowskiego stało się przyczyną przypuszczenia, jakoby rewolucja artystyczna w Rosji towarzyszyła rewolucji socjalnej i była z nią w ścisłym kontekście.

Rzecz nie przedstawia się tak prosto. Emigracyjna poezja wywiozła z sobą tyluż nowatorów, co pozostało w kraju rewolucji.

Burżuazja rosyjska była w agonii, odbywało się jej usuwanie, było pojęcie „liszeńca" — człowieka skazanego na zagładę przez opuszczenie. Rewolucja rosyjska dochodziła do głosu w walce na śmierć i życie, w walce krwawej z ustępującą klasą. Formy „futurystyczne", czy jakbyśmy to przełożyli na nasze pojęcia „awangardowe", miały odbiorców w tej części burżuazji, która zdawała sobie sprawę ze swej agonii. Futurystyczny Majakowski i secesjonistyczny jeszcze Jesienin podawali cykutę tej burżuazji. Nie jest może przypadkiem, że sami wychylili ten gorzki kielich. Pokarm artystyczny przez nich dostarczony, jeśli spełniał rolę, to rolę r o z b i j a c z a d u s z, m o r d e r c y p s y c h i k g i n ą c y c h. „Masy", jeśli można mówić o masach czytających w czasie rewolucji rosyjskiej, wolały... Demiana Biednego. Ta część inteligencji, która znalazła zastosowanie w nowej Rosji i stanęła do jej budowy wybrała... Błoka. Z Błokiem zaś, za wskazówkami Lenina, wróciła do Puszkina, który wprawdzie znał romantyczne mody, ale w swej istocie był poetą e m p i r o w y m, k l a s y c z n y m.

Kto znajdzie usprawiedliwienie i miejsce dla poezji formalnie buntowniczej w czasie przemian rosyjskich — jako właśnie rozbijaczki psychik mieszczańskich, jako wielkiej dezynfektorki, daremnie by szukał podobnego zastosowania dziś w Polsce dla podobnych wysiłków. Komu będzie śpiewał taki poeta? Masom na pewno nie! Masy chcą razowej prawdy, piękna, kanonu podstaw, fundamentów. Inteligencja? Inteligencji jest tak mało dziś w Polsce na potrzeby narodowe i Europy, że próby jej spychania ku doli „liszeńca" byłyby niewczesne, nieżyciowe. Są potrzebni jak mąka po klęskach żywiołowych. W całej maszynie administracji państwowej stanęliśmy przed ostrym problemem nie nadmiaru ludzi, lecz braku ludzi o odpowiednich kwalifikacjach.

Zupełnie się zapomina często, że te kilka lat wojny to naprawdę cała epoka dla narodu i twórców. Twórca zaś stoi przed zagadnieniem bardzo poważnym czy zachęci, czy ostatecznie zniechęci nowego człowieka do sztuki, do kultury. Na to zaś, aby nie stracić związku z ludźmi i przekazać im cywilizacyjną sztafetę, jest potrzebny ze strony współczesnego twórcy pewien akt pokory i wyjście ku człowiekowi przynajmniej... na pół drogi.

TADEUSZ DOBROWOLSKI

TKANINY HELENY I STEFANA GAŁKOWSKICH

WSTĘP

Najbardziej doniosłym wydarzeniem artystycznym ostatniego czasu było wystawienie w gmachu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych tkanin Heleny i Stefana Gałkowskich. O wystawie tej, otwartej w dniu 18. XI. 1945 pisałem krótko w „Odrodzeniu" (Nr. 52). W zwięzłej recenzji ograniczyłem się do ogólnej charakterystyki tkanin z pominięciem kwestii ich związków z przeszłością i teraźniejszością oraz z ogólnym podłożem naszej kultury artystycznej, jakiej są one wyrazem. Wprawdzie napomknąłem i o tej stronie zagadnienia, ale napomknięcia te trudno by nazwać próbą odpowiedzi na pytania, jakie aktualizują wystawione dzieła sztuki tkackiej. To też korzystam chętnie ze sposobności, ażeby omówić szerzej dzieło dwojga młodych, lecz dojrzałych artystów.

PRZEDMIOTY

Na wystawie znalazło się sześć tkanin projektowanych i wykonanych przez Helenę Gałkowską, jedenaście tkanin zaprojektowanych i wykonanych przez Stefana Gałkowskiego oraz jedna pt. „Dno morskie", opatrzona w katalogu wystawy komentarzem: „kompozycja kolorystyczna i wykonanie H. Gałkowskiej", z czego wolno wnioskować, że autorem kompozycji rysunkowej tej tkaniny jest Gałkowski.

Wszystkie te tkaniny posiadają tytuły o brzmieniach nieraz literackich, jak w przypadku Gałkowskiej: „Zakonnice", „Święcenie ziela w Morawicy", „Boże Narodzenie", „Żaby na czerwonym tle", „Czarne i białe żaby", „Osty", a w przypadku jej męża: „Legenda", „Procesja", „Święty Franciszek", „Potop", „Lajkoniki", „Turniej", „Bajka o ośle", „Czarne drzewa", „Znaki Zodiaku i Parki", „Syreny", „Łowy". Określenia te nie są obojętne i nie należy ich pominąć, skoro autorzy zamiast oznaczyć tkaniny np. numerami, opatrzyli je wymownymi raczej tytułami. Wprawdzie wystawione kilimy działają samą formą w sposób nie tylko przekonywujący, lecz nawet sugestywny, co usposabia do nich jak najlepiej, ale z drugiej strony wywołują pewne skojarzenia, jakie z kolei za-

barwiają w pewien sposób nasze przeżycie estetyczne, obudzone wielogłoskową grą kształtów i kolorów, wypełniających owe tkane przedstawienia. Tytuły te (w tym miejscu wyprzedzamy analizę utworów) odpowiadają na ogół wyglądom tkanin, choć w sposób niejednakowy. Czasem ich łączność z wyglądami jest dostrzegalna od razu, że zacytujemy „Turniej", „Świętego Franciszka", „Dno morskie", „Bajkę o ośle" i „Znaki Zodiaku", kiedy indziej jak w nowoczesnym poemacie tytuł potrąca tylko jakąś strunę złożonej melodii lub dąży do słownej definicji nie tyle warstwy znaczeniowej dzieła (świadomie niejasnej), ile jego trudnej do określenia atmosfery.

TECHNIKA

Sporządzone przez siebie tkaniny nazwali autorzy gobelinami, zapewne w myśl utartego u nas zwyczaju stosowania tego terminu do tkanin wykonywanych na warsztacie pionowym przy pomocy tzw. grzebienia swobodnie trzymanego w ręku a nie przynależnego do samego warsztatu. Normalnie są u nas w użyciu warsztaty poziome z płochą (rodzajem poprzecznego drążka), którą mechanicznie ubija się poziome nici wątku wplecione w osnowę tak gęsto, że jej nie widać. Stąd skłonność kilimu do geometrycznych i schodowatych form jako następstwo mechanicznie i równomiernie pracującej płochy. Posługiwanie się grzebieniem przynosi zgoła inne wyniki, bo w tym przypadku nić wplatana swobodniej w osnowę i ubijana ręcznie, traktowana więc w sposób bardziej indywidualny, może podążać za formą, do niej się stosować a nawet ją wspierać. Ścieżki wytyczone wątkiem odsuwają się od schematycznych, zawsze prostych i równoległych torów, wyrównywanych użyciem płochy, zaczynają się wić kapryśnie i skręcać, zaokrąglać i falować, na skutek czego kontury poszczególnych przedstawień tracą geometryczną kanciastość na rzecz elastycznych łuków. Pomimo to tkanina nie staje się jeszcze gobelinem, który w przeciwieństwie do kilimu posiada jednostronnie czytelną powierzchnię; jej „revers" zaś pokrywa gmatwanina „warkoczyków" nie usuwanych przez tkacza. Tkaniny Gałkowskich poprawniej zatem będzie nazywać kilimami, ściślej kilimami grzebykowymi. W sensie technicznym kojarzą one zresztą obydwie omówione metody tkania, bo wykonuje się je podobno na warsztacie poziomym przy użyciu grzebienia, ale samo położenie warsztatu (poziome lub pionowe) nie gra poważniejszej roli.

MATERIAŁ

W przeciwieństwie do gobelinów, które posługują się cienką nicią wełnianą, niekiedy także jedwabną i złotą, kilimy Gałkowskich utkane zostały z grubej, wiejskim sposobem ukręconej nici, nierównej, chropawej i szorstkiej, z kolei zabarwionej jednak szlachetnymi, pięknymi barwnikami. Może stało się tak na skutek przypadku, tj. spowodowanego wojną pobytu obydwojga artystów na wsi, nieco jak zwykle zapadłej. Ale, jeśli istotnie tak było, to decyzji posłużenia się tą nicią towarzyszy niewątpliwie świadomy akt woli, który to surowe tworzywo wyzyskał do prawdziwie artystycznych celów i właśnie ową surowość

czy prymitywność materiału uczynił podbudową efektów malarskich. Łatwo to pojąć przez porównanie tych kilimów z przechowywanymi po muzeach tzw. kilimami „dworskimi", tkanymi na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej w XVIII i pierwszej połowie XIX wieku. Kilimy te również grzebykowe, tkane jednak z cienkiej, delikatnej wełny, barwione często w jasne, pastelowe tony, istotnie naśladują swoim wyglądem gobelin, tworząc gładką, równomierną i spokojną powierzchnię. Przeciwnie kilimy Gałkowskich: grube i mocne, ciężkie w sensie materialnym i przez to podobne z daleka do wschodnich kobierców, podług terminologii Riegla „haptyczne", przyciągają oczy i ręce swą nierówną, włochatą powierzchnią, pełną gruzełków i zgrubień. Posiadają jak gdyby bogatą fakturę malarską, urozmaiconą jeszcze pewnymi dodatkowymi zabiegami, jakich przykładem są skłębione pęczki nici w „Bajce o ośle", które można przyrównać do tamponowania pędzlem.

Kilim osiemnastowieczny przypominał gładkie i wytworne malarstwo swego czasu, — kilimy Gałkowskich pokrywają się technicznie z dziedzictwem impresjonizmu, bo ich zbrużdżoną powierzchnię można zestawić z powierzchnią współczesnego obrazu. Również szczęśliwa próba w kierunku rozbicia koloru po to, żeby z daleka przywrócić mu właściwy, ale już inny, bo bardziej wyszukany pigment, pozwala na odkrycie w tych kilimach praktyk „dywizjonizmu". Jednakże tego rodzaju efekty nie wynikają już z zabiegów technicznych, lecz są następstwem stosunku autorów do zagadnienia formy.

Dodać przecież trzeba, że niektóre kilimy Heleny Gałkowskiej nawiązują do tradycji ludowej i poziomego warsztatu z płochą. Są to nieliczne na wystawie kilimy o dekoracji ściśle geometrycznej. Natomiast w wielu tkaninach występują krótkie szczelinki, typowe np. dla kilimów wschodnich, tzw. „karamani", a uzasadnione pionowym w tym miejscu, wzdłuż osnowy prowadzonym konturem, co uniemożliwia wzajemne związanie dwóch sąsiednich nici tej osnowy. Należy więc twierdzić, że technicznie kilimy Gałkowskich są tworem bezbłędnym, że liczą się z charakterem materiału i wymogami techniki, że panują całkowicie nad rzemiosłem, ale równocześnie odnoszą się do niego z szacunkiem, licząc się z jego wymogami i rygorami.

WYGLĄDY OGÓLNE

Omawiane kilimy skłaniają wprawdzie do wniknięcia w ich poszczególne motywy, w ich tajemnice i niespodzianki, ale naprzód zarysowują się w świadomości widza ich wyglądy ogólne. Nie będziemy jednak mówić od razu o zestrojach elementów, bo sprawę całości spróbujemy ogarnąć po analizie szczegółów, lecz zatrzymamy się przy pierwszych, na razie powierzchownych wrażeniach. Spostrzegamy tkaniny prostokątne, pionowe lub horyzontalne, na ogół zbliżone do normalnego prostokąta, czasem przecież wyraźnie zwężone i przez to podobne do fryzów. Rzadko zwraca w nich uwagę bordiura, właściwa gobelinom, niekiedy naśladowana w kilimach. Pewne ślady bordiury zamykającej całość w ramy, zaczerpnięte oczywiście z obrazu (gobeliny były w założeniu tkanymi

obrazami), spotykamy zarówno w tkaninach Gałkowskiej jak i jej męża. W jednym czy dwu wypadkach ta bordiura przypomina trochę analogiczny motyw wschodnich dywanów. Na ogół uderzają płaszczyzny o nieco zgaszonych czy złamanych barwach poddanych supremacji tonu ogólnego, który, jak się okaże po dokładniejszym obejrzeniu tkaniny, porządkuje plamy różnobarwne. Pewną część kilimów typu monochronicznego utkano z wełny niebarwionej tj. białej (szarawej) i czarnej (brunatnej). W ślad za tym trzeba rozróżnić w *oeuvre* Gałkowskich kilimy typu malarskiego, polifonicznego, działające zespołem plam różnobarwnych, oraz kilimy typu graficznego, działające czarną plamą lub grubym konturem na tle prawie białym.

MOTYWY

Nieliczne tylko tkaniny opierają się na konstrukcjach czysto geometrycznych złożonych z prostokątów, form schodowatych czy zygzaków, a więc kształtów w założeniu abstrakcyjnych. Większość bowiem posługuje się motywami, które asocjują się z realnym światem. Chodzi tu jednak o pewne sugestie, o poetyckie drążenie w głąb rzeczywistości fizycznej, która przeobraża się w wizje nacechowane „dziwnością". Niemniej motywy te można nazwać znakami tworów naturalnych. W granicach nowej rzeczywistości powołanej przez artystę do życia organizują się różnorodne formy roślinne, zwierzęce i ludzkie, — wyrastają wielegatunkowe drzewa i rośliny, przelewają się fale, mnożą się ryby i morskie potwory, jakieś konie i półkonie, napinające łuk centaury, smoki i węże, lwy, słonie i ptaki podobne do heraldycznych orłów lub sów z oczyma jak koła; płyną syreny i ulatują ptaki, do których każe św. Franciszek z Assyżu, lub zwiastuny pokoju z gałązkami oliwnymi w dziobach („Potop"), czerwienią się jarmarczne kogutki, pojawia się panna na niedźwiedziu, toczy się kolaska, wznoszą się domy, na falach unosi się arka, walczą ze sobą kopijnicy i konni rycerze, z zawiłych teł wyłaniają się ludzkie kukły i święci, rybacy niosą złowioną ogromną rybę, inni rozpinają sieci, obok których przepływa żaglowiec. Fantastyczny ptak rozwija ogon na kształt liry, w brunatno czerwonym mroku powtarzają się jakieś geometryczne istoty, redukowane do motywu oczu, piętrzą się chóry anielskie, obok których pojawiają się ludzie niosący dary. Hieratyczne zakonnice — totemy ustawione w izokefalicznych rzędach wyrażają ideę rytmicznego trwania, w poziomych strefach tkwią znaki zodiaku. Tzw. żaby to może ludowa nazwa zupełnie już odkształconego motywu, nie mającego nic wspólnego z naturą. Splatają się owe możliwe do nazwania motywy z formami abstrakcyjnymi, których już nazwać nie można, bo nie są znakami czy symbolami rzeczy, lecz wiodą żywot całkowicie samodzielny i oderwany od świata.

PRZEKSZTAŁCENIA

Owe abstrakcyjne formacje wywierają przemożny wpływ na twory organiczne zabarwiając je swoistym idealizmem i narzucając im nową, artystyczną prawidłowość. Zjawiska fizycznego świata ulegają wielorakim i zasadniczym

przekształceniom. Mimo stosowania kształtów zaczerpniętych z życia nie mają one nic wspólnego z tzw. realizmem i obiektywną ścisłością, jako twory z pogranicza abstrakcji i życia, bliższe marzeniu i somnambulicznym stanom („Zakonnice", „Procesja"), redukowane z odwagą prymitywnego twórcy do znaków najprostszych, lub rozwijane w formy ozdobne i aż perwersyjne. „Żaby na czerwonym tle", „Czarne i białe żaby" oraz „Osty" Heleny Gałkowskiej to tkaniny czysto geometryczne i abstrakcyjne, utrzymane zresztą w typie tradycyjnym. „Święcenie ziela w Morawicy" i wszystkie wielobarwne tkaniny jej męża to niesłychanie pomysłowe i wynalazcze konstrukcje formalne, oparte wprawdzie na realnych wątkach, lecz zamienionych na czysto zdobnicze, autonomiczne wartości, których urok wypływa jednak właśnie z owych ustawicznych i niepokojących wahań między tajemnicą żywej materii a tajemnicą twórczego działania. W wyniku starcia się rzeczywistości przedmiotowej z energią duchową tworzącego człowieka, z jego wyobraźnią poetycką, z jego skłonnością mitologizowania faktów i zjawisk rodzi się nowa wizja i powstaje świat nowy, do niczego niepodobny, uwarunkowany wyłącznie potrzebą wewnętrzną. Drzewa to już nie puszyste, nieregularne masy listowia istniejące w fizykalnym świecie, gdyż zamiast nich powstają regularne elipsy czy owale i formy podobne do ramion świecznika, dzielone podłużnymi pasmami, wznoszone z kostek czy trójkątów, olśniewające akordami kolorów i rytmami wewnętrznych podziałów.

Wobec licznych ptaków ornitolog pozostałby bezradny i żadnego z nich nie potrafiłby zidentyfikować, skoro wyobrażone twory zatrzymując ogólne cechy gatunkowe — gdyż można je rozpoznać jako ptaki — przybierają kształty fantastyczne, wylęgłe w atmosferze mitu. To samo dotyczy innych zwierząt, jak białego, centkowanego niedźwiedzia i koni, które albo przywodzą na pamięć tzw. morskie koniki albo potwory wschodniego pochodzenia; egzotyzm sceny okiełznania potworów w „Legendzie" skłania do zestawienia jej z „Walką Gilgamesza", mitycznego bohatera perskiego. Nie chodzi jednak na razie o powinowactwa tematowo-stylistyczne lecz o przeobrażenia formy. A więc ludzie to istoty absurdalnie uproszczone (z punktu widzenia prawdy naukowej), zamienione na prostokątne, kątowate czy stożkowate figury, to znowu jak w sztuce dyluwialnej sprowadzone do linij informujących o ruchu („Turniej"), wyjątkowo tylko zbliżone nieco do prawdy obiektywnej („Św. Franciszek"). Tak samo wytwory rąk ludzkich, jak wóz, sieci, arka czy statek odbiegają zawsze od przedmiotów realnych i uzyskują nowy sens i nowe przeznaczenie w kręgu form sobie pokrewnych, a obcych „przeklętej naturze" modernistów.

PRZESTRZEŃ

Jakość rzeczywistości wymyślonych i przedstawionych w tkaninach znajduje podbudowę w swoistym pojmowaniu przestrzeni, która zrywa z iluzjonizmem, rezygnuje zatem z trzeciego wymiaru i zgodnie z istotą tkaniny poprzestaje na dwóch wymiarach płaskiej powierzchni kilimu. Poszczególne formy grupują się więc nie jedne za drugimi, lecz obok siebie i nad sobą, wobec czego realizuje

się przestrzeń fikcyjna i równie abstrakcyjna jak bytujące w niej twory. Wszystko co obejmuje tkanina leży na powierzchni lub blisko powierzchni, mimo to jednak w wyniku różnic walorowych niektóre plamy odsuwają się nieco w głąb tkaniny a inne przysuwają do widza, dzięki czemu zachowana w zasadzie płaszczyznowość kilimu ulega jak gdyby poruszeniu, pewnemu zachwianiu czy podważeniu, co potęguje ów nerw niepokoju, tkwiący w tych dziełach mimo ich strukturalności, zapewne jako refleks psychicznego żywiołu autorów.

UKŁADY

Układ elementów na prostokątnych płaszczyznach kilimów przedstawia się bardzo różnorodnie i wciąż inaczej, zgodnie z indywidualną koncepcją każdej z wystawionych tkanin. Nauka nie może jednak nadążyć za „bergsonowskim" dynamizmem i ustawiczną płynnością materii. Musi racjonalizować i schematyzować nieskończone bogactwo materii. W omawianych kilimach można wyróżnić cztery schematy układu: 1. układy rytmiczno-geometryczne w ramach prostokątnej, spokojnie potraktowanej bordiury; 2. układy oparte na geometrycznym podziale płaszczyzny w pola kwadratowe (np. „Bajka o ośle" i „Lajkoniki"); 3. układy symetryczne o akcentowanym motywie centralnym („Boże Narodzenie" i „Potop"), lub antytetyczne („Syreny"); 4. układy ciągłe, pozbawione ram bordiury, ograniczone tylko brzegami tkaniny, stosujące zatem tradycyjną w ornamencie zasadę „nieskończonego raportu", przy czym dla *oeuvre* Gałkowskich są one może najbardziej typowe.

Schematy w ten sposób sformułowane nie wyczerpują jednak zagadnienia, bo we wszystkich tkaninach pojawia się prawidłowość rytmiczna, dopełnia się zasada równowagi form, uzupełnień i ciągłości formalnej, wzajemnego przenikania się i pokrewieństwa elementów sąsiednich, wreszcie bardzo istotne zjawisko swobody, pozornej dowolności i kapryśności, wyłamujących się z obranej zasady i sycących przedstawienia a raczej wyobrażenia pełnią bujnego, nawet burzliwego życia, które przezwycięża normy konwenansu. Poszczególne kształty przedzielone rytmicznymi znakami pionowych drzew („Potop") czy owalnych skupień roślinnych („Święcenie ziela"), wiją się w elastycznych skrętach, lub rozsypują w swobodnie nakładane, na ogół konkretnie określone plamy, a nawet wyzbywają się łatwo uchwytnych, pionowych lub poziomych podziałów strefowych („Znaki zodiaku"), żeby skupiać się w rozfalowane i przelewające się masy, jakie decydują o wyglądzie „Dna morskiego", może najbardziej symptomatycznej dla autorów tkaniny. Ten chaos będący odpowiednikiem dialektycznej gry życia porządkuje jednak dzieło sztuki w organiczne całości skupiane dzięki instynktowi ładu. W tym przypadku ostateczny efekt owego porządku to nic innego, jak dopełnienie postulatu jedności w wielości.

KOLORYT

Urok swój zawdzięczają tkaniny w olbrzymim stopniu grze barwnej. Schematyzm naukowy skłania znowu do wyróżnienia trzech kolorystycznych typów, właściwych kilimom: 1. typem najprostszym, bo monochronicznym, to tkaniny

dwubarwne, utkane z wełny czarnej i białej; 2. inny typ reprezentują kilimy oparte na tradycji ludowej („Żaby na czerwonym tle" i „Osty"), stosujące barwy czyste i intensywne, czasem jaskrawe, zgodnie ze swym stylem geometryczno-ludowym; 3. najbardziej dla autorów istotne są wielogłosowe, bogate harmonie, zazwyczaj głębokie lub stłumione, które oscylują od ujęć ściślej wielobarwnych do tonalnych, tj. takich, w jakich dominuje zasada wspólnego tonu. Przykładem absolutnej polifoniczności może być „Legenda", przykładem sprowadzenia rozmaitych kolorów do mianownika tonu brunatno-czerwona „Procesja", bursztynowo-złoty „Św. Franciszek" lub „Dno morskie". Zespoły wielobarwne można oceniać jak złożoną, kilkuwarstwową symfonię, w której wyróżnia się poszczególne akordy i frazy, powiązane jednak ze sobą w jednolitą całość. Gałkowscy posiadają na ogół absolutne poczucie koloru, rodzaj absolutnego słuchu na wszelkie zgrzyty i dysonanse, co pozwala im na harmonizacje skomplikowane lecz zawsze szczęśliwe i pełne, utrzymane na ogół w gamach minorowych.

Szczególną skłonność ujawniają bowiem autorzy do barw złamanych, czasem nieco ciężkich („Procesja"), jak gdyby powleczonych złoto-oliwkową lub szkarłatną (ale zgaszoną) powłoką. Barwy poszczególnych plam wyczulają jeszcze przez całkowanie plamy z różnych choć zbliżonych do siebie odcieni. To też dźwięk każdej plamy z wyjątkiem kilimów „ludowych" jest wyszukany i dyskretny. Plamy te tworzą bogate, ozdobne zespoły, przy czym barwy sąsiednie kontrastują ze sobą lub się do siebie przybliżają w sposób interesujący i często wynalazczy. Brzmią też czysto i przekonywująco w granicach całego utworu. Zgodnie ze swym abstrakcjonizmem nie liczą się zupełnie z prawdziwą, naturalną barwą wyobrażanych przedmiotów, na skutek czego konie bywają czerwone, istoty bliskie ludziom wielobarwne, niedźwiedź obsypany złotymi centkami, drzewa niebieskie i czerwone. Współczynnik barwy ułatwia oderwanie przedstawień od obiektywnej rzeczywistości i przemianę ich w feeryczne, baśniowe zjawiska, rządzące się logiką własną, obcą fizycznemu światu.

ZESTROJE

Dotychczasowa analiza przeprowadzona w pewnej kolejności wyróżniła różne warstwy dzieła (terminu tego zaczerpnąłem z pracy profesora Ingardena „Das literarische Kunstwerk", ale używam go w innym od niego znaczeniu), pomimo, że każdy utwór działa swą masą ogólną. Rozbicie dzieła na elementy jest jednakże nieuniknione przy obraniu pisarskiej metody sformułowań poznawczych. Wynika to z natury pisma i braku wyrazów służących do ścisłego zdefiniowania całości. Zdania ogólne mogą uzyskać pewną ścisłość dopiero po nałożeniu ich na zdania szczegółowe. Opisane treści tematowe oparte na celowym grupowaniu przedmiotów, ich strukturalne układy, płaskie, sylwetowe plamy o płynnym lub geometryzowanym rysunku, poszczególne kolory i ich złożona budowa składają się na całości, które ogarniamy także, a nawet przede wszystkim jednym rzutem oka, jednoczącym wielości w wspomniane całości. Wątki tematowe i jakości formalno-kolorystyczne łącznie z czynnikiem faktury

„DNO MORSKIE“

FRAGMENT GOBELINU HELENY i STEFANA GAŁKOWSKICH

„BOŻE NARODZENIE"

FRAGMENT GOBELINU HELENY GAŁKOWSKIEJ

wywołują w nas przeżycia złożone, choć odczuwane jako jednorodne. Dzięki nim wgłębiamy się w nowy, chimeryczny świat, nęcący tajemniczą urodą, odmiennością i baśniową temperaturą dziwności. Formy przenikają się ze sobą szeregowane rytmicznie, zazębiane o siebie lub objęte rozkołysanym nurtem powtarzającej się fali. Różnorakie motywy wiążą się ze sobą w oparciu o zasady jednoczące, wyznaczone kolorem, fakturą, układem i wspólnym stylem wszystkich kształtów jednostkowych.

W rezultacie bierzemy udział w misterium nieznanego nam do tej pory życia, przyglądamy się sprawom nowym, niewymiernym kategoriami codziennej praktyki życiowej, odczuwając, że i ten nowy świat rządzi się logicznymi choć innymi od zwykłych normami. Siłę tych przeżyć warunkuje fakt harmonijnego zestroju składowych części dzieła. Zestrój ten wiąże jakości w całość i nad nimi dominuje, przy czym podbudowany zasadą jednoczącą jest również jakością i to jakością nadrzędną.

ZBLIŻENIA I TRADYCJE

Oglądane tkaniny wywołują bardzo różnorodne skojarzenia. Chociaż posiadamy świadomość, że wchodzą w grę fakty nowe, wmontowane we współczesność, to jednak budzą równocześnie mgliste wspomnienia rzeczy kiedyś widzialnych. Przypomina się sztuka dziecka z jej uproszczeniami i deformacją, z jej ustawianiem przedmiotów albo obok siebie albo nad sobą, z jej fantastycznym, arealnym kolorytem, — z kolei ścienne malowidła łowców dyluwialnych („Łowy" i „Turniej"), tkactwo ludowe („Żaby" i „Osty"), wycinanki łowickie („Czarne drzewa"), przednio-azjatyckie kobierce, tkaniny peruwiańskie, nawet zoomorficzne tkaniny scytyjskie („Noin Uła"). Św. Franciszek przypomina asyryjskiego króla. Czasami sploty roślinne i inne kształty wiją się jak w skandynawskim ornamencie, a hieratyzm niektórych postaci kojarzy się ze sztuką bizantyńską, że wspomni się o całunie Marii, żony mołdawskiego wojewody Stefana, w Putna na Bukowinie. Niekiedy uderzają przedstawienia korespondujące w pewien sposób z tkactwem romańskim, jakiego wczesnym przykładem jest tkanina królowej Matyldy z XI w. w Muzeum w Bayeux. Analogie takie można by snuć w nieskończoność tym więcej, że często wynikają one ze wspólnoty technik.

Obserwuje się np. związki przynajmniej techniczne z tzw. kilimami dworskimi z XVIII i XIX w. tkanymi na warsztatach pionowych z użyciem grzebienia, jakie są klasycznym przykładem prowadzenia wełnianego wątku za formą z tym, że ich motywy i ujęcia stylistyczne wzorowały się na współczesnej sztuce rokoka i Ludwika XVI, — podobnie zresztą do postępowania Gałkowskich, których tkaniny wydają się czułym rezonansem współczesnego malarstwa.

Nie możemy natomiast dopatrzeć się w dziełach omawianych artystów pokrewieństw z zachodnimi gobelinami typu naturalistycznego. Wprawdzie gobeliny te opierały się często na tematach mitologicznych, co może skłonić do ich zestawienia ze swoistą mitologią kilimów Gałkowskich, ale ich „magiczno-tote-

miczny" mitologizm nie ma nic wspólnego z antycznym Olimpem. Tak samo zawodzi ich porównanie z produkcją „Warsztatów Krakowskich", pokrywających się z okresem secesji. Bardziej pozytywne wyniki zdaje się rokować ich porównanie z wyrobami warszawskiego „Ładu", z którym Gałkowscy mieli zapewne stosunki, ale dotyczy to głównie kilimów typu „ludowego" oraz skłonności autorów do kolorów złamanych.

PIĘTNO WSPÓŁCZESNOŚCI

Pomimo asocjacyj kilimów ze sztuką dziecka, z ludową i wogóle prymitywną, egzotyczną i średniowieczną a także z tkactwem XVIII wieku, nie mają one nic wspólnego z historyzmem ani passeizmem. Tkaniny te noszą bowiem niewątpliwe piętno współczesności i pokrywają się z pewnymi wyglądami dzisiejszej sztuki. Ich dwuwymiarowość, ich bezwzględna płaskość cechuje bowiem nie tylko pewne epoki historyczne i przedhistoryczne, nie tylko sztukę prymitywów i dzieci, lecz także wiele odłamów sztuki lat ostatnich wywodzących się od francuskich „fauves" z Matissem na czele. Tak samo ze sztuką dzisiejszą zbiega się czynnik naiwności współdziałający w orgiastycznych obrazach Van Gogha a przeważający w infantylnej twórczości Rousseau-celnika. Przede wszystkim zwraca jednak w kilimach uwagę współczesna, chropawa i materialna faktura oraz bogaty i wyszukany koloryt, tak bliski współczesnemu malarstwu polskiemu, które pod tym względem może się wykazać wyjątkowymi u nas zdobyczami, na ogół bez precedensów w polskiej sztuce dawniejszej. W niektórych tkaninach przychodzi wreszcie do głosu sposób formułowania, który z zastrzeżeniem można wyprowadzić z kubizmu. Gałkowscy wprawdzie nie kawałkują przedmiotów jak czyni to kubizm, ale je redukują, przekształcają i rozsypują na płaszczyźnię, czego przykładu dostarcza „Legenda". Bezwzględna i programowa deformacja kształtów również znajduje uzasadnienie w współczesnej sztuce.

Powiązania tkanin z czasem dzisiejszym są bardzo wielorakie, bo sięgają w ogóle w dziedzinę jego struktury duchowej, jakiej znamieniem nie jest ani zwartość, ani powszechność, lecz rozkład na jednostkowe postawy. Analogie można między innymi odnaleźć w współczesnej poezji, na co zwrócił mi uwagę Kazimierz Wyka. Cytował konkretne przykłady, jak Krzysztofa Baczyńskiego „Balladę o rzece", której świadoma płynność i falowanie form nasunęły się jego pamięci w trakcie oglądania niektórych tkanin, tak samo jak rozrzucone na powierzchni kilimów urywki rzeczywistości przywiodły mu na myśl utwory Gałczyńskiego w rodzaju „Balu u Salomona" czy „Końca świata".

PIĘTNO OSOBOWOŚCI

Cytowane skojarzenia nie powinny wprowadzić czytelnika w błąd i skłonić go do przypuszczenia, iż sztuka Gałkowskich czerpie z wzorów i posiada charakter eklektyczny, bo jak wspominaliśmy już kilkakrotnie, chodzi tu zaledwie o napomknienia, niekiedy o pewną zbieżność, o emocjonalną barwę utworów, jednak na wskróś współczesnych. Nie wiadomo nawet, czy wchodzą tutaj w grę

nawiązania świadome? Ostatecznie człowiek a zwłaszcza artysta jest czymś w rodzaju czułego odbiornika, który przejmuje sygnały z otaczającego świata i jak sejsmograf rejestruje psychofizyczne i optyczne wstrząsy. W podświadomości nawarstwiają się istne złoża doświadczeń i wrażeń, w chwilach napięcia twórczego wyrzucanych na zewnątrz. Z zapasów tych, z tej miazgi osadzonej na dnie czerpie się często nieświadomie w sposób na pozór dowolny i kapryśny, uzależniony od osobniczego żywiołu psychicznego, który tę miazgę swoiście przerabia i pomnaża o wartości nowe. W przypadku Gałkowskich ów wkład osobisty, indywidualny góruje wyraźnie nad warstwą wartości przyswojonych, wobec czego ich twory odczuwamy jako odrębne i nowe, inne od dzieł i rzeczy nam znanych. Sztukę tę musimy więc uznać za ich najbardziej osobistą własność, zdobytą rzetelnym wysiłkiem i opartą na trwałym fundamencie wrodzonych dyspozycyj psychicznych; dyspozycyj rozwiniętych dzięki wykształceniu, a wyzyskanych szczęśliwie dzięki współdziałaniu dużej kultury plastycznej.

PROBLEMY KRYTYKI

PAWEŁ I GAWEŁ

CZYLI ROZMOWA DOKOŁA POEZJI

Miejscem rozmów Pawła z Gawłem była krakowska Kawiarnia Plastyków. Rokiem rozmów — rok 1939.

I.

Paweł, recenzent — jak się to mówi — „poetycki" pewnego poczytnego dziennika i Gaweł, poeta — trzeba mu przyznać — wiele obiecujący, w jednej siadywali kawiarni. Gaweł szeleści stosami gazet, rozgrywa niezliczone partie szachów, Paweł lubi spokojne rozmowy, w których nie mówi się ani o szachach, ani o gazetach. Nie wiadomo czy słusznie, uważają ich ludzie za przyjaciół. Jedno jest pewne: nikt jeszcze nie zauważył, aby obaj o jednym mówili to samo. Zgadzają się ze sobą równie rzadko, jak się kłócą. Schodzą się w jednej kawiarni, Paweł i Gaweł, ale przychodzą z różnych, najwidoczniej, okolic duchowych. Paweł nie pozuje na „uczonego", Gaweł nie udaje „wieszcza". Może to ich wiąże i może dlatego rozmawiają swobodnie, naturalnie, ot tak:

PAWEŁ: Bardzo dobrą prasę ma twoja ostatnia książka. Już pewnie czytałeś to, co w „Kurierze"...

GAWEŁ: Czytałem już tego dosyć. Cóż mi po tym? Myślisz, że to takie ważne? Dla kogo? Jeżeli recenzja w piśmie jest reklamą książki, to przecież każdy dziś wie, że wobec książek poetyckich ta jej zaleta jest czymś najzupełniej straconym. Tego towaru nikt nie kupuje; reklamowanie jego walorów z punktu widzenia sprzedaży nie ma żadnego sensu. Właściwie można by już tego procederu zaniechać.

PAWEŁ: Mówisz to z goryczą i z przesadą.

GAWEŁ: Ani z goryczą, ani z przesadą. Nie jestem wyjątkiem, tak się dzieje z książkami niemal wszystkich naszych poetów współczesnych. Korzystamy z takich dobrodziejstw krytyki, które już dawno przestały być ważne. W zamian za naszą robotę, przyznasz, że dość trudną i dość wartościową, krytyka, ta felietonowa, obdarza nas czymś, co jest zupełnie nieużyteczne. Jak Zagłoba dajecie nam... Niderlandy.

PAWEŁ: Ależ to tylko jedna strona medalu. Oprócz tego, że m o g l i b y ś m y wam dać czytelników, na pewno d a j e m y wam rzecz równie miłą i ważną dla każdego poety, mianowicie — jak dziwnie wymawia się to słowo! — s ł a w ę. Piszą o tobie, ktoś to musi czytać, przecież nasze pisma mają ileś tam tysięcy nakładu, więc nasi czytelnicy dowiadują się, że wydajesz książki, które są piękne i t. d.

GAWEŁ: Bardzo mi przyjemnie, żeś się tak zakrztusił tym słówkiem: sława. Gdybym to wziął poważnie, to powinienem cię, mój drogi, ozłocić, bo przecież trudno już lepiej napisać o mojej książce, niż to ty zrobiłeś. A jednak muszę ci się przyznać, że czytałem twój bardzo miły i mądry artykuł z uczuciem, no, z jakim oglądałoby się własną klepsydrę. Mają coś z napisów na nagrobkach wasze artykuły o poezji. Biorę pod uwagę tych z was, którzy naprawdę cierpią z powodu niepowodzeń poezji, a nie jest to znowu liczba astronomiczna. Ci właśnie, wydaje się, kierują się tendencją: *de mortuis nil nisi bene*. Piszą o poezji tak, jakby samo jej istnienie wymagało obrony. Dlatego, mimo wszystko, nie jestem ci wcale wdzięczny, chociaż muszę ci podziękować za trafne sądy i wnikliwe spostrzeżenia.

PAWEŁ: Dlaczego dziękujesz — za co? To przecież mój obowiązek. Gdybym tego nie umiał robić, nie brałbym się do pisania o poezji.

GAWEŁ: Nie kryguj się. Piszą o niej przeważnie tacy, co równie dobrze mogliby skakać o tyczce. A dziękuję ci, skoro już jest ten zwyczaj, że to autor książki musi starać się o opinię recenzenta. To przecież my, autorzy, posyłamy książki recenzentom. Recenzent, czyli krytyk

felietonowy, a innych nie ma — poza Irzykowskim, który był ostatni, co pisał książki i studia o poezji — recenzent, który, u licha, może pisać tylko o tym, co inni stworzą, który istnieje literacko tylko dzięki temu, że inni istnieją, on właśnie powinien starać się o książki, a nie książki o niego. Takby wymagała przyzwoitość. A my tymczasem zachowujemy przesąd sprzed nie wiem już ilu lat, że recenzja jest obliczona na czytelników, i posyłamy mu książki przeważnie z czułymi dedykacjami. Cóż za anachronizm!

PAWEŁ: Mój drogi, z tego, że krytyk istnieje dzięki istnieniu innych, nie można wyciągać wniosków innych, niż ten, że to właśnie jest nowoczesna organizacja życia społecznego, w którym zależności, także umysłowe i uczuciowe, ludzi między ludźmi stwarzają nie tylko więzy, ale i dają impulsy do nowych prac.

GAWEŁ: To wiem; tylko że krytyk istnieje inaczej. Chodzi o to, że impuls, który się w nim urodził z powodu książki, którą otrzymał do omówienia, już się wcale nie przedłuża. Promieniowanie, myślowe czy uczuciowe, naszych książek, które są właśnie pomyślane jako źródła nowych zależności i związków między ludźmi, utyka na nim, jak na nieprzenikliwej tarczy. Z jego promieniowania już nie ma korzyści ani autor, który przyczynił się do jego powstania, ani ten, co powinien po tym nastąpić: czytelnik. Już ci raz powiedziałem, że recenzja nie ma wpływu na zwiększenie czy zmniejszenie się ilości czytelników poezji.

PAWEŁ: No, a ta „sława", którą tu tak krztuszącо wspomniałem? W każdym razie to jest rozgłos, stajesz się znany — dzięki recenzjom.

GAWEŁ: Właśnie za to uprzejmie dziękuję! To mnie boli, że jestem znany nie dzięki moim wierszom, a tylko dzięki temu, coście, łaskawi panowie, raczyli o nich napisać. Poznaję kogoś — właśnie ta śliczna pani, o którą się tak zazdrośnie wczoraj pytałeś — i słyszę: a, ja znam pana, czytałam o panu w niedzielnym „Czasie", bardzo pana chwalą... Oczywiście, nie pytam, czy zna książkę. Na pewno jej nie zna! Pytam się siebie, dzięki czemu jestem znany? I odpowiadam sobie dopiero teraz z goryczą: znają mnie dzięki moim artykułom w prasie codziennej, artykułom nie zawsze literackim, a przeważnie nie o poezji, dzięki felietonom twoim i twoich szanownych kolegów, dzięki polemikom o mniej więcej sensacyjne sprawy, w które udało mi się wplątać, no i wreszcie — ale to już najmniejszą ma rolę — dzięki wierszom, które czasami drukuję w waszych „niedzielnych dodatkach". Z tego, gdzie się wypowiedziałem możliwie cały, gdzie się wypowiedziałem tylko tak, jak mnie się podobało, gdzie nie chciałem być szybko zrozumiały, jak w artykułach, gdzie nie śniło mi się z nikim polemizować, gdzie byłem tylko sobą, sobą, sobą, sobą — z tego, mój drogi, nie łudzę się, nikt mnie nie zna. Prawie nikt!

PAWEŁ: Temu już my nie jesteśmy winni. Jeżeli w ogóle nie ma czytelników, to krytyk ci ich nie stworzy... Po tym, co powiedziałeś, zaczynam tylko zastanawiać się nad sensem mojej pracy — i uważaj, bo mogę z tego zastanawiania się wyciągnąć konsekwencje, które pozbawią cię tej jedynej, jak mówisz, rzeczy, którą ci daje — sławy, rozgłosu. Zastanawiam się, kogo ja właściwie obsługuję? Samego siebie? Recenzent teatralny, który streszcza sztukę wystawioną w jakimś teatrze, czyni rzecz poważną i społeczną, bo wie, że jego uwagi posłużą za punkt orientacyjny dla ludzi, którzy się wybierają do teatru. Sztuki grane w naszych teatrach da się mniej więcej opowiedzieć tak, że czytelnik gazety dowie się o jednej, że jest sensacyjna, i będzie się tym kierował, jeśli lubi sensacje. Dowie się o drugiej, że jest psychologiczna, i to go korzystnie dla niej nastawi, jeśli lubi subtelności. Dowie się o trzeciej, że jest wesoła i żywa, i będzie o niej myślał cały dzień, jeśli chce się w teatrze zabawić. Nie! Mój kochany, tego wszystkiego nie da się zrobić z tomikiem poezyj! Opowiadanie wierszy sami wyśmiewacie, zresztą słusznie, klasyfikowanie waszych utworów według psychologii nie może się udać i wymagałoby książek, a nie stu wierszy felietonu — to, co my usiłujemy pisać o czystej poezji nie ma, jak twierdzisz, żadnego sensu wobec czytelnika. Jedynym rozsądnym rozwiązaniem byłoby — przestać o was pisać, przynajmniej do czasu, kiedy zaczną was szukać sami czytelnicy.

GAWEŁ: Uznaję to rozwiązanie za rozsądne. Nie dlatego jednak, że wszystkie wasze środki literackie zawodzą wobec czytelnika, którego nie udaje się zbliżyć do poezji tym, co piszecie — ale dlatego, że te środki dopiero musicie sobie wytworzyć. Myślę teraz o korzyściach, jakie z waszej pracy chciałby wyciągnąć dla siebie nowoczesny poeta. Tak jak jest obecnie, autor książki poezyj omawianej przez recenzenta nie ma żadnych korzyści artystycznych z tego, co o nim napisano. Może to traktować tylko jako reklamę, a to jest beznadziejne, nieszlachetne i zupełnie niezajmujące. Na wszelki wypadek służę dobrą radą: powinniście na jakiś czas stać się gorliwymi czytelnikami naszych książek, tylko czytelnikami, niczym więcej, przeżyć nasze idee powinniście, czyli wziąć w siebie całą nową poezję, jej doktryny i jej realizacje, powiązać to sobie w jakiś harmonijny zespół, jakim my już jesteśmy obda-

rzeni, — no i dopiero potem próbować pisania. Musicie się wychować! Wam się zdaje, że w poezji zmieniły się tylko nazwy, tylko doktryny — a tu zmienił się cały świat, żywy, okrągły, gorący. Przechodzicie sobie lekką stopą od Tetmajera (myślę przez to tylko epokę poetycką) do Tuwima, mierniki wasze działają i przy tych i przy tamtych — i gorszycie się, kiedy wasz sposób rozumienia poezji zaczyna nie dawać wyników przy Peiperze czy Przybosiu. Oczywiście, winę nieporozumienia zrzucacie na nas. Nieuczciwi wśród was zarzucają nam doktrynerstwo, a nie umieją przeczytać i przeżyć ani jednej całej naszej książki, tępi wśród was mierzą nas miarami, które myśmy sami odrzucili — liczą nam rytmy, ważą rymy, idioci! Większość was spełnia jakiś niewyraźny dla mnie obowiązek kulturalny, a zachowuje się tak jakby była zupełnie pozbawiona wrażliwości na rzeczy najprostsze. Tego się trzeba uczyć, i tego się można nauczyć!

PAWEŁ: Daję ci słowo honoru, że nie napiszę ani słowa więcej o waszych książkach, a o tobie na pewno, żebyś wiedział!

GAWEŁ: Nie martw się naszym „losem". Pozbawieni czytelników sięgniemy po ten nowy rodzaj odbiorców, a raczej najstarszy rodzaj odbiorców, który się jednak coraz szybciej unowocześnia — po słuchaczy. Będziemy poezję czytać głośno, damy jej głos!

PAWEŁ: Słyszałem kiedyś Woźnika recytującego poezje Peipera. To doprawdy było wspaniałe.

GAWEŁ: Osiągniemy tym, że będziemy wchodzili ludziom do serc i do mózgów bez pośrednictwa.

PAWEŁ: A Woźnik nie jest pośrednikiem?

GAWEŁ: Nie, na pewno nie! Woźnik w stosunku do poezji Peipera był najpierw gorliwym czytelnikiem, niczym więcej. Przeżył i zrozumiał. Dlatego tak świetnie recytuje. Nie, nie recytuje. Wygłasza. Wygłaszając poezje Peipera wymawia wyrazy już swoich uczuć, które wziął od poety. A ponieważ jest naprawdę rozemocjonowany nową poezją, więc znalazł sobie taką formę recytacji, jakiej nie było, i dlatego tak świeżo i nawet gwałtownie oddziaływuje na swych słuchaczy.

PAWEŁ: Przypominam sobie, że już Apollinaire miał podobną ideę. Uważał, że poezje powinno się nagrywać na płytach gramofonowych i w takiej dopiero postaci dawać ją „czytelnikowi". Miały to być takie „żywe" książki.

GAWEŁ: Takie żywe książki.

2.

Z takiego to wieczoru przyszedł do kawiarni Paweł. Gaweł spokojnie czytał gazety.

PAWEŁ: Nie byłeś?

GAWEŁ: Gdzie miałem być?

PAWEŁ: Przecież dzisiaj Woźnik w Koperniku mówił Peipera!

GAWEŁ: No, ja to już słyszałem. Słyszałem tak jak dzisiaj wysłuchują wszyscy, wy, cała szanowna publiczność, ale słyszałem także inaczej. Przewędrowaliśmy kiedyś z Woźnikiem cały Kraków, nocą, recytując te wiersze. Jeszcze Woźnik nie wszystko umiał na pamięć, ja mu podpowiadałem, chodziliśmy jak lunatycy, gadając poezję. Woźnik zatrzymywał się na każdym rogu i urzekał mnie, szelma. Wlokłem się za nim jak szczur za fujarką.

PAWEŁ: Dobrze, dobrze, te nocne przeżycia zawdzięczasz jedynie przyjaźni Woźnika. Mnie po dzisiejszym wieczorze co innego niepokoi. Mimo, że wczoraj kategorycznie opowiedziałeś się za wygłaszaniem poezji, mnie bardziej interesuje sprawa czytania wierszy. To jasne, teraz po Woźniku to już zupełnie jasne, że usłyszenie waszych awangardowych poematów daje natychmiast klucz do ich zrozumienia. Odczuwa się je tak silnie, że stają się wyraźne jak alfabet. Ta sprawa jest załatwiona, Woźnik ją załatwił. Ale, mimo wszystko, ja obstaję przy czytaniu poezji. Powiedzmy: także przy czytaniu poezji. Otóż to jest diabelnie trudne. Większość czytelników nie czyta waszych wierszy, ponieważ w czytaniu ich znajduje takie jakieś opory i przeszkody, że traci zupełnie przyjemność — a przecież to musi być przyjemność! — i przerywa lekturę, zniechęcona i stracona dla tej poezji.

GAWEŁ: Więc co? Chciałbyś może napisać jakiś przepis na czytanie wierszy?

PAWEŁ: Nie śmiej się. Właśnie: przepis! Ja wiem, że to brzmi ryzykownie. Znowu koledzy powiedzą: dawanie recept, robienie szkółek. Do licha, a mnie już nudzi to żeglowanie na wodach instynktu i intuicji, nudzi mnie ta wrażliwość, której istnienie zakładamy z góry, jako pewnik, choć nigdy dokładnie nie wiadomo, jak to jest z tym naprawdę, ta wrażliwość, która boi się wyjaśnień, która albo od razu chwyta rzecz, albo od razu się załamuje.

GAWEŁ: Wiesz, że to ważne, coś teraz powiedział. To przekonanie, ten przesąd, że niby to dobra poezja podziałała na każdego, że musi się jej ulec w całości, na żywo — i że to jest miernikiem jej wartości! Nie ulega wątpliwości, obserwowałem to na sobie, że nie zawsze cały uczestniczyłem w przeżywaniu wiersza, i że nie od razu cały wchodzę w jego piękności. Uczucie poezji rośnie nieraz z wierszem. Nie zawsze od pierwszych słów ma się właściwe wrażenie i całkowite, najwyższe przeżycie.

PAWEŁ: To się zdarza nie tylko przy lekturze poezji. Właściwie każdą rzecz czyta się w ten sposób. Tylko jest tu sprawa większej lub mniejszej straty z powodu tego opóźnienia, stałego opóźnienia przeżycia czytelnika wobec przeżycia, które zostało w wierszu umieszczone. Przy lekturze powieści strata kilku pierwszych zdań, a nawet stronic — oczywiście, poza powieścią sensacyjną, gdzie sama intryga zawiązuje się już nieraz w pierwszych zdaniach — nie wywołuje uczucia jakiejś niepokojącej luki. Dalsze stronice pozwolą zawsze nadrobić stracony „czas", dogonić intencje autorskie i razem z nimi stanąć u mety, w końcu powieści.

GAWEŁ: Chcesz powiedzieć, że sama ilość materiału treściowego zgromadzonego szerokimi dopowiedzeniami w powieści wypełni tę lukę? Kiedy tutaj właśnie treść jest najzupełniej obojętna. Pamiętaj, że wiersz może również zawierać masę tego, co nazywa się „treścią", i czytelnik, który zachował się obojętnie wobec pierwszych zdań utworu poetyckiego, może w dalszej jego części znaleźć takie jakieś ujęcia jakichś tam stanów duchowych, takie jakieś wyrażenia jakichś „treści", które same przez się wywrą na nim silne wrażenie, z którym ukończy lekturę wiersza.

PAWEŁ: No i właśnie to mi się wydaje najmniej korzystne. Toteż w wyobraźni czytelnika pozostaną, a raczej powstaną przeżycia fragmentów a nie całości.

GAWEŁ: Doskonale wiem, gdzie kierujesz myśli. Ale zbyt prędko tę myśl zakończyłeś. Chodzi o to przeżycie całości. Ja się otwarcie przyznaję, że takie wrażenia zdarzają mi się rzadko. Wobec tego rozumuję tak: całkowite przeżycie, przeżycie obejmujące gwałtownie i od razu wiersz i potęgujące się w miarę czytania zależy tylko ode mnie.

PAWEŁ: I właśnie dlatego, że nie zawsze udaje się nam dobrze przeczytać wiersz, uważam, że sprawa przepisu na czytanie poezji nie jest wcale sprawą godną tylko wyśmiania.

Weźmy to praktycznie: najczęstszym typem czytelnika niezadowolonego z poezji awangardowej jest czytelnik, który zraził się zaraz przy pierwszych zdaniach. Początkowy brak odpowiedniej satysfakcji zabarwia mu już dalsze części, sprawia, że już w nich tylko szpera okiem, albo wyszukuje upewnień, że nie ma w tym niczego specjalnie wzruszającego. Trzeba więc przy formułowaniu recepty na dobre czytanie poezji podkreślić bardzo silnie stosunek do tych pierwszych zdań. Z punktu widzenia czytania, ze stanowiska psychologii czytelnika może najważniejszy jest początek. Lecz jak czytelnika uwrażliwić na te pierwsze zdania? Można by poetów namówić, żeby robili same jakieś niezwykle efektowne początki, ale to byłaby bzdura, chociaż niektórzy zupełnie świadomie ten chwyt stosują. Wiersz się zaczyna cacy, a później robi się nudny kryminał. Chodzi o przygotowanie reakcji czytelnika wobec utworu, który się z czytelnikiem zupełnie nie liczył, który był napisany tylko dla samego siebie.

GAWEŁ: Więc ty to sobie tak wyobrażasz: szanowny czytelnik najpierw przeczyta sobie ten twój przepis odnoszący się do jakiegoś tam poematu, a po tym weźmie sobie do ręki sam poemat — i lektura idzie jak z płatka. Bardzo naiwna historia!

PAWEŁ: Nie, mnie wcale nie zależy na ułatwieniu zrozumienia jakiegoś tam konkretnego wiersza. Do tego zupełnie mętnego celu miały służyć te wszystkie analizy wierszy, które robiliśmy my, no i zresztą wy sami. Na przykład: rozbiory wierszy awangardowych podane przez Brzękowskiego w jego „Poezji integralnej", zupełnie, moim zdaniem, i zdaniem wielu czytelników nie wyjaśniają tych utworów. Czytelnika nie obchodzi psychologiczne usprawiedliwienie autora. Jego ciekawi tylko własna psychologia wobec wiersza. Zadaniem mojego przepisu byłoby właśnie tak jakoś nastawić te jego psychologię, żeby od razu chwytała się rzeczy istotnych, aby trafiała na piękności i mądrości wiersza, a nie na ciemności i przykrości.

GAWEŁ: Więc jakiś ogólny „Sposób na poezję"? czyli „jak się przygotować do czytania poezji". No, proszę, proszę, wal mi taką sztuczkę. Uprzedzam cię tylko, że byli już tacy magicy: nie tylko dawali rady jak czytać, ale nawet jak pisać. Należało więc np. wziąć gorącą kąpiel — słowo daję, to Majakowski albo Bréton tak doradzali! — po tym siedzieć kwadrans w milczeniu, a potem, no, potem różne dziwne rzeczy dziać się miały. Nie wiem, czy to skuteczne, nie próbowałem i radziłbym nie próbować.

PAWEŁ: Znowu muszę bronić tych ryzykownych pomysłów. Może jednak w tym, że ci projektodawcy uważali za konieczne poczynić przed lekturą pewne odległe na pozór od niej czynności, może na przykład ta gorąca kąpiel jest tylko bardzo rozsądnym zwróceniem uwagi na to, że do lektury wierszy i to wierszy nowoczesnych trzeba się bardzo skrupulatnie przygotować. Cóż to oznacza? Ma to być coś w rodzaju transu, wprawienia się w natchnienie. To mi się wydaje bardzo ważne, że natchnienia należy wymagać nie tylko od autora, ale również od czytelnika.

GAWEŁ: O, kochanie, to bardzo niebezpieczna tendencja. Czy ci się tu nie nasuwają na horyzont te straszne chmury „stanów poetycznych" różnych sentymentalistów, którzy w chwilach „wzruszenia", w godzinach „liryzmu" czytają — albo piszą sobie — wiersze? Oczywiście, z reguły podobają się im wtedy wiersze tak zwane liryczne, te wszelkie liryczenia żerujące na słabości, na babskiej skłonności do rozmarzania się, do roztkliwiania. Wszystkie nasze wiersze wydadzą się wtedy „oschłe", „intelektualne". On sobie chce zapłakać, ten biedaczyna czytelnik, a tu pchają pod nos wiersz, który drażni raczej jego szczątkowe władze rozumowe — tak mu się przynajmniej wydaje — niż uczuciowe. O, to bardzo niebezpieczne! Poezji nie można czytać tylko wtedy, kiedy człowiekowi jest „poetycznie", tak jak mu bywa smutnie, tak jak mu bywa wesoło. To jakaś dzika pretensja: jak wesoło, to chodź się bawić; jak smutno, to „napijmy się"; a jak poetycznie, to poczytajmy sobie Piwowara. Już bym wolał wykąpanych czytelników! O, sprawić im taką łaźnię, żeby serduszka w zębach nosili!

PAWEŁ: I żeby wiersze gryźli jak cukierki... To, owszem, nawet symboliczne porównanie. Czynność gryzienia wyraża pracę docierania do słodyczy wiersza, a słodycz, nikogo nie obrażając: cukierkowość — to przyjemność z rozgryzienia umysłowego czy uczuciowego utworu, czyli smak jego piękności. Do licha, czy ciągle musimy się trzymać kulawego płotu tej starej bzdury, że rozkosz jest nagrodą za pracę?!

GAWEŁ: Ten płotek jest jednak dość solidny, mój drogi. I szczególnie trwale broni naszych wierszy. Więc dorzucę do niego cegiełkę. Istnieje odkrywanie rzeczy nowych, i to jest robota, ale odkrycie — to już diabelna przyjemność. Czytelnik musi być podróżnikiem, odkrywcą, badaczem, wynalazcą, myślicielem, twórcą, tak samo jak ja muszę być tym wszystkim, zanim powstanie wiersz, i zanim zaczną mi latać wargi, kiedy go już w całości w sobie zobaczę. „Polak męczy Polaka" — jak mawia Władzi Woźnik, kiedy gramy w szachy. — Pozwólcie mi pomęczyć czytelnika — cóż wam to szkodzi, i tak mam czytelników... dwunastu!

Trzeba dla dziejowej sprawiedliwości dodać, że w trzech partiach, którym asystowali najsławniejsi kibice szachowi Jan Cybis i Zbigniew Pronaszko, Paweł został utłuczony na proszek. Ale z tego proszku jeszcze powstanie...

3.

PAWEŁ: Słuchajno, odczuwasz muzykę?

GAWEŁ: Jak pies gwiazdy. To znaczy bardzo silnie. Zresztą wypowiedziałem się o tym w wierszu pt. „Do muzyka". Jest to wiersz z lekka obelżywy, jeśli idzie o adresata z tytułu, ale taki jest mój pogląd. Ka-te-go-rycz-ny!

PAWEŁ: Kiedy mnie nie idzie o samą muzykę, tylko o to, co się dzieje dokoła niej, co się dzieje ze słuchaczami muzyki, tak samo jakeśmy gadali o tym, co to się wyprawia dokoła poezji.

GAWEŁ: Proszę nie porównywać! Słuchanie muzyki wobec słuchania poezji jest sprawą tak bajecznie łatwą, że tylko rozpalasz we mnie zazdrość o słuchaczy, o te tłumy na koncertach, zwierzęce, namiętne, wrzeszczące, bijące brawo, jak ludożercy biją w tam-tamy, te tłumy piszczące o bisy, z przymkniętymi oczyma, smutnymi nosami, o te spocone z emocji kobiety i zwichrzonych mężczyzn. Porównaj zachowanie się publiczności na wieczorze poetyckim albo w teatrze albo w sali wystawowej z tym nastrojem na sali koncertowej. Publiczność z sali koncertowej najbardziej jest bliska publiczności z sali wiecowej. O, tak, tak, tak!... To jest zbyt bliskie: wiec i sala koncertowa. My, poeci, malarze, odwykliśmy od takich słuchaczów. Daj mi spokój, nie chcę o tym gadać!

PAWEŁ: O, mój kochany, weźno się trochę za wędzidło. Właśnie o tym będziemy gadali.

GAWEŁ: To mów, ja mogę brać udział w rozmowie kiwaniem głowy. Więc?

PAWEŁ: Więc nie złość się, bo moje obserwacje mogą być trochę podobne do twoich...

GAWEŁ: Bardzo się cieszę.

PAWEŁ: Co mnie uderzyło wśród ludzi chodzących na koncerty to to, że pytania, jakie się między nimi pojawiają po koncercie, zawierają w sobie przede wszystkim słowo, które nam powinno bardzo odpowiadać, mianowicie słowo: jak. Jak on grał? — pytają — jak ona śpiewała tę pieśń — denerwują się — ach, jak on to gra! — wzdychają.

GAWEŁ: Myślisz, że mnie wzruszą ci jak-uci! To wcale nie jest troska o formę, to pytanie o jak.

PAWEŁ: Owszem, o formę... Przypominam, że miałeś tylko kiwać głową.... To jest zainteresowanie formą. Naprawdę. W żadnej innej sztuce forma nie przedostaje się tak powszechnie do wrażliwości słuchaczów, jak w muzyce. Przede wszystkim dlatego, że to wszystko co do słuchacza dociera, jest i musi być formą. Uderzenie w klawisz czy pociągnięcie smyczkiem po strunie to już jest forma. Na koncercie od tego wszystko zależy. I to jest forma, której nie spotyka się nigdzie indziej poza muzyką. Słowo też jest formą, ale wszyscy ludzie mogą doskonale mówić: serce, mięso, błękity, drzewo, czerwone, tramwaj, kocham i t. p., więc przejście tych elementów do rzędu zjawisk wyższej kategorii emocjonalnej dokonuje się trudniej. Dla większości ludzi powszedniość, codzienność jakiejś sprawy, to, że ją znają skądinąd, nie pozwala uświęcić jej, podnieść do „poezji". Musi być niesłychana siła, olbrzymi ładunek wyobraźni w zdaniu składającym się przecież ze słów znanych zbyt dobrze, żeby ludzie zapomnieli, że znają te słowa, że to jednak jest coś innego, wyższego, oderwanego. Jeśli życie dzieli się na „poezję" i na „prozę", to poezja będzie stanowczo w dziale „prozy", a tylko muzyka w dziale „poezji". Ludzie niesłychanie pragną abstrakcji. Tylko że chcą ją mieć za najniższą cenę. Opera za trzy grosze! — to bardzo pospolite widowisko.

GAWEŁ: Kiwam głową z uznaniem. Zgadza się. Dlatego tak prędko chwytają tę „formę" u muzyka, formę wykonawcy. Jak on to grał! Ach, jak on to grał! Mniam, mniam, paluszki lizać.

PAWEŁ: Pytałem kiedyś kilku muzyków: co to jest forma w muzyce? No — odpowiadali — forma sonaty, forma preludu. Jak niesłychanie mało jest wyraźnych i odkrywczych określeń w tej sprawie, świadczą o tym te skandaliczne poematy, jakie niektórzy literaci „znający się na muzyce" wypisują o „treści" pewnych genialniejszych utworów muzycznych. Forma dzieła muzycznego (bo to przecież kpiny z tą „formą sonaty"!) — jest sprawą traktowaną przeważnie impresyjnie. Cóż to jest na przykład w poezji „forma sonetu"? albo oktawy? albo forma sekstyny? Bzdura, bzdura! Prawdziwa forma jest zupełnie niezależna od sonaty czy też od sonetu!

GAWEŁ: Wśród naszych nowszych młodych muzyków wytworzył się jakiś bojaźliwy klasycyzm, który polega na tym, że się uważa, iż to dopiero będzie czysta muzyka i to dopiero sama forma, jak się napisze np. „sonata na fagot z fortepianem", albo „kwartet na instrumenty dęte". Niby nie ma nic treści, nic „literatury", tylko „sonata", tylko „kwartet", sama forma. Jest to „czystość" tchórzowska. Muszą być jakieś treści, dopiero z nich można zrobić jakąś porządną, nową, twórczą formę.

PAWEŁ: No, oni powiadają, że jest treść „muzyczna", której my, idioci, nie dostrzegamy, albo ją sobie lekceważymy. Literaturki nam się zachciewa! A oni są czyści jak mankiet w pralni chemicznej.

GAWEŁ: Ostrzegam cię, że miało być dokoła muzyki. Ja chcę, żebyś mi tu wywalił porcję solidnych obelg pod adresem publiczności z sal koncertowych! Hic Rhodus, hic salta!

PAWEŁ: Cały czas kołujemy, żeby dojść do trafu, który usprawiedliwi twoje zazdrości, mój drogi... Otóż powiedziałeś, że odczuwasz muzykę jak pies gwiazdy. To była, zdaje się, aluzja do tego wycia, jakie się tak często słyszy przez radio z wielkich sal koncertowych... Jakie to jest na pozór sprzeczne, to reagowanie tak niemal, jak powiedziałeś, zwierzęce, z tym, cośmy mówili o tym jak-owaniu, z tym, że to przede wszystkim działa forma. Wbrew wszystkim przesądom twierdzę, że rzeczy tak zwane oderwane, niepodobne do „życia", znacznie silniej agitują uczuciowość, niż rozum. Przypomnij sobie, co się dzieje z człowiekiem, kiedy się np. znajdzie nocą w nieznanym mieście. Przede wszystkim reaguje uczuciowo, dopiero później zaczyna rozumować. Oderwane to jest nieznane, a nieznanego najpierw boimy się albo się cieszymy, kiedy jest przyjemne z myślowo, a znacznie później zaczyna się je badać. Poza tym nieznane traktuje się z reguły jako całość. Rzeczy, które znamy, których używamy, wywołują w nas niemal zawsze wrażenie czegoś złożonego z tysiąca szczegółów, które odnoszą się do tysiąca różnych znanych sytuacyj życiowych. Jeśli poeta powie zdanie: „na woniach, które z pani spływają", to budzi od razu przypomnienie sytuacyj życiowych; jeśli muzyk zagra ci jedno zdanie muzyczne, to nie przy-

pomina ono niczego, jest tylko sobą, zdaniem muzycznym. Poeta musi się uwolnić od leniwego słuchacza, który chce mieć przyjemność za dwa grosze, muzyk od razu narzuca siebie słuchaczowi, który w muzyce czuje się jak w zaczarowanej, obcej bajce, gdzie stąpa wrażliwy i czuły jak dziecko.

I słuchacz odczuwa przede wszystkim to, jak mu się muzyk narzuca. Jest to odczuwanie techniki, tak potężne, jakie się może zdarzyć tylko u ludzi pierwotnych oszołomionych cywilizacją. Wsadźcie hotentota do samolotu, będzie tak wzruszony nową formą życia, z którą się zetknął, że zrobi się z niego mistyk co najmniej taki jak Jerzy Braun.

GAWEŁ: Jest taka pyszna nowela Flukowskiego, gdzie się jakiś analfabeta modli słowami takimi jak: wentylator i t. p., usłyszanymi od inżyniera, u którego pracował, których nie zawierał jego słownik, które były oderwane od jego sytuacyj życiowych i dlatego wznosiły go aż ku modlitwie, budziły w nim tętenty uczuć.

PAWEŁ: Czyżbyś chciał twierdzić, że poezja wymaga większego udziału umysłu przy poddawaniu się jej urokom, niż muzyka?

GAWEŁ: Jeśli weźmiemy za przedmiot obserwacji słuchacza, to tak. Dzieje się to zwłaszcza w nowoczesnej poezji, która wymaga — jak to powiedział Peiper — „serca umieszczonego w mózgu".

PAWEŁ: No, a nowoczesna muzyka?

GAWEŁ: Mój drogi, zauważ, jak ciężko muzyka rezygnuje z tych rzeczy, które prędzej trafiają w serce słuchacza. Do dzisiaj nie uwolnili się od terroru ludowości, ciągle apelują do jakichś zasiedziałych systemów wrażeń. A przecież i oni rozbijają tę „formę sonaty", co odważniejsi, no i ich muzyka również jest mniej odczuwana i szanowana. Ci magicy fortepianów, owi prestidigatorzy skrzypiec rzadko ryzykują grywanie nowoczesnej muzyki. Już tam słuchacz nie znajdzie abstrakcji za trzy grosze!

PAWEŁ: Radio właściwie może oddać muzyce niesłychane usługi. W pewnym sensie radio uwalnia od przeżywania wykonawcy. Nie można lekceważyć tego, że w sali koncertowej ludzie działają na siebie, że tam kilku zorganizowanych klakierów, albo ludzi lepiej orientujących się niż reszta, może narzucić całej gromadzie nastrój i kierunek reakcji uczuciowej. Ja osobiście w radio bardziej słyszę utwór, niż wykonanie.

GAWEŁ: Wiesz co, trzeba by się w obronie samej muzyki podjąć obrony kiepskich grajków. Muszę się ze wstydem przyznać, że nieraz złe wykonanie nie psuje mi przeżycia i wglądu w głąb utworu muzycznego. Doskonałość wirtuoza bardziej podziwiam w utworach, które mnie zupełnie nie interesują, w tych banalikach, które zapełniają co najmniej połowę programów nawet najlepszych grajków. To już jest sprawa najzupełniej „towarzyska", „społeczna", to że oni nie chcą rezygnować z władania nad duszami tłumów muzykujących za cenę służenia samej muzyce. Sama muzyka jest tak często nieobecna wśród bijącej brawo publiczności, wśród tych znawców, którzy odróżniają i wiedzą, że „Petri grał to rondo w tym koncercie tak, a Uninski inaczej".

PAWEŁ: Uważam, że tak jak jest, jest to chyba najpowszechniejsza sztuka i że właśnie tak mało jest w niej sztuki, widać w tym, jak ubogich duchowo zostawia swych wyznawców. Wpływ muzyki jest niewątpliwy, ale jest to wpływ mało korzystny dla innych sztuk. Tam gdzie forma, ta którą się przeżywa, jest trudniej dostępna, np. w malarstwie, w poezji, tam oni, ci wyrobieni muzycznie, nie znajdują dla siebie żadnych wstrząsów, te tłumy z sal koncertowych.

GAWEŁ: Doprawdy, rzadko się widzi malarzy i poetów, dobrych malarzy i dobrych poetów, którzy by nie odczuwali właściwych czarów muzyki, którzy by nie umieli wybrać dla siebie dobrej muzyki. Natomiast muzyków, którzy wybierają do swych pieśni najgorsze poetycko teksty, którzy w malarstwie nie widzą niczego poza naturą — o, tych jest zbyt wielu, żeby im nie zazdrościć tych tłumów.

Ano cóż, podobnie cyrk zawsze wygra konkurencję z teatrem. Bo cyrk w rozumieniu i odczuwaniu powszechnym jest bardziej oderwany, bardziej fantastyczny, niż normalny teatr. Ale niech w teatrze dadzą sztukę naprawdę abstrakcyjną — ci sami, których przeszywały dreszcze w namiotach cyrkowych, zaczną wyć ze zgrozy i oburzenia.

PAWEŁ: Ja bardzo lubię cyrk.

GAWEŁ: A ja bardzo lubię koncerty.

Lech Piwowar

PRAWDA I FIKCJA REALIZMU

Hasło realizmu w literaturze propagowane już od dość dawna przed wojną przez grupy teoretyków i literatów znajduje dziś coraz większą — nieraz może nawet i koniunkturalną — popularność. Rzecz jasna, sformułowania istoty tego realizmu są rozmaite, ale w zasadzie rzecz sprowadza się do jednego: realizm jako metoda literackiego ujęcia rzeczywistości nie drogą zniekształcenia, deformacji tej rzeczywistości, lecz drogą ukazania jej w wymiarach normalnej logiki życiowej, w relacjach zgodnych ze stosunkami i proporcjami istniejącymi w tym pierwszym, prawdziwym — a nie fikcyjnym świecie. Na odwrót antyrealizm, jako metoda artystyczna, to w swym ostatecznym sensie także pewien sposób opisania rzeczywistości, ale właśnie w wymiarach absurdalnych, w liniach, które w żaden sposób nie pokrywają się z liniami normalnych dróg życiowych, w rytmie całkowicie niezgodnym z rytmiką i oddechem materialnego świata. Realizm to fikcja rzeczywistości — antyrealizm to rzeczywistość fikcji.

Naturalnie, jak zawsze i wszędzie przy konstruowaniu pewnych ogólno-normatywnych przepisów i pojęć — tak i tutaj popełniane są pewne błędy i symplikacje. Sądzę bowiem, że trudno mówić o czystym realiźmie lub idealnym antyrealiźmie. Każde dzieło literackie (zwłaszcza dzieło wielkie) posiada w sobie obok elementów realizmu elementy antyrealistyczne i może tylko przewaga i rozmieszczenie tych elementów, ich ilościowa lub jakościowa akcentuacja decyduje o zaliczeniu dzieła do tej czy innej kategorii. Nikt nie zawaha się na dźwięk nazwiska „Balzac" z wypowiedzeniem jednym tchem słowa „realista", a *Blaski i nędze życia kurtyzany* czy *Ostatnie wcielenie Vautrina* nie mogą być niczym innym, jak najklasyczniejszym tworem realizmu. A jednak przebierania się i maskarady Vautrina to motywy stylizacji fantastyczno-romantycznej, które nie wiele wspólnego mają z obiektywnym opisem rzeczywistości, a kuszenie Lucjana de Rubempré czy Rastignaca przez tegoż Vautrina mocno przypomina Mefistofelowe zabiegi o duszę Fausta, choć Goethe w swoim arcydziele zdecydowanie porzuca ziemię rzeczywistości i przenosi się swobodnie i dowolnie w abstrakcyjne i nierealne niebo poezji. Zresztą cały „realistyczny" świat szlachetnych i heroicznych balzakowskich hrabin, jego konających wzniośle i tragicznie kurtyzan, jest dość daleki od owego autentycznego i obiektywnego obrazu rzeczywistości, jakiego wymagamy od realisty — w podręcznikach literatury.

Każdy szanujący się student wie, że Dickens jest najsumienniejszym opisywaczem angielskiej rzeczywistości społecznej z pierwszej połowy XIX wieku, literackim kronikarzem mieszczańskiej obyczajowości tego czasu, jednym słowem: realistą. A jednak sportowiec Winkle, z którego fuzji kule — na owym polowaniu u pana Wardle — zakreślają jakieś kapryśne, absurdalne i absolutnie nieprzewidziane krzywizny, szanowny Pickwick, który wstępując po raz pierwszy na taflę lodową zostaje nagle podporządkowany wyższym i tajemniczym prawom dyktowanym przez jego autonomiczne naraz łyżwy, wyczyniające z nim teraz na śliskim gruncie dziwne i fantastyczne ewolucje, pyzaty Joe, który snuje się przez życie pogrążony zawsze w swoim ciepłym, groteskowym śnie — wszyscy oni nie idą drogami, którymi solidnie, normalnie i realistycznie kroczył obywatel angielski z połowy XIX wieku, lecz w jakiś oderwany sposób snując się na krawędzi tej drogi jedną nogą bujają w na pół fantastycznych przestworzach.

Z drugiej strony wszyscy jesteśmy zgodni w tym, że Marcel Proust daleki jest od jakiegokolwiek obiektywizmu literackiej realistyki, a jego dzieło jest jedynie jakąś kunsztowną improwizacją i zdumiewającymi warjacjami na tematy rzeczywistości. A jednak czyż można sobie wyobrazić bardziej realistyczną kreację literacką jak Franciszka? Czyż nie żyją pełnią życia, najbardziej realnego i autentycznego, jakie tylko jest możliwe w literaturze — baron Charlus i pani Verdurin, Saint-Loup i „Rachela-kiedy-Pan"? Czyż nie „wyrastają ze środowiska", nie są najdoskonalej „zobiektywizowani", „prawdziwi", postaci „jak żywe", „z krwi i kości" — jak tego w myśl przepisów żądają socjologizujący literaci i literaccy socjologowie? A cały Saint-Germainowski świat arystokracji, ta cała *Strona Guermantes*, czyż nie jest u antyrealisty Prousta wykonana z realizmem, którego by mógł mu pozazdrościć twórca patetycznych księżnych i sentymentalnie mdlejących hrabianek, realista Balzac? Oto niezbadane drogi realizmu i antyrealizmu.

Mam wrażenie, że powyższe ujęcia realizmu nie wyczerpują w całości owego problemu. Żądamy dzisiaj wszyscy (po długoletnim okresie panowania ciemnoty i kłamstwa) sensu, prawdy, uczciwości — nie tylko w życiu, ale i w literaturze. Chcemy dziś, aby nam mówiono o życiu

jasno, otwarcie, prosto i prawdziwie. Ale to nie znaczy, aby mówiono prostacko, pospolicie i banalnie. Realizm jest opisywaniem rzeczywistości (w sposób, o którym mówiliśmy), ale także czymś więcej. Tomasz Mann, gdy rozpoczyna swą *Czarodziejską górę*, jest najdoskonalszym, najbardziej przepisowym realistą. Poznajemy dokładnie zobrazowane środowisko, z którego wyrósł Hans Castorp, jego rodzinę, kołnierzyk jego dziadka i meble w jego rodzinnym domu, krój jego marynarki i jego charakteru. Potem widzimy autentycznych, przekonywujących, żywych ludzi: żołnierskiego Ziemsenna i nieinteligetną panią Stöhr, liberalnego Settembriniego i despotycznego Naphtę, radcę Behrensa i całe to sanatorium Berghof. I wszystko jest takie prawdziwe, takie namacalne, takie zdumiewające w swym niepowtarzalnym realizmie, że z osłupieniem zachwytu powtarzamy: Tak, to jest właśnie to, to jest ten cały światek szwajcarskiej miejscowości uzdrowiskowej, tak właśnie musiał wyglądać i nie mógł być inny.

Aż nagle, gdy czytamy dalej, spoza tego jednolitego, jednoznacznego świata poczyna się wyłaniać coś innego. Ziemsenn, Settembrini, Naphta i Peepercorn przestają być tylko sobą i zaczynają się rozrastać w coś wyższego i ważniejszego, kulisy miejscowości kuracyjnej rozszerzają się i pogłębiają, otwiera się drugie dno, które nas prowadzi w nowy, nieprzewidziany w rachunku zobiektywizowanej rzeczywistości — świat. I naraz wtedy, po tamtej pierwszej prawdzie odsłaniamy drugą, nową prawdę i przekonywujemy się, że ta prawda jest jeszcze prawdziwsza. Bo stwierdzamy, że owo sanatorium gruźlicze to nie sanatorium, a raczej nie tylko sanatorium, to zarazem coś innego: nasza suchotnicza rzeczywistość i nasz chory świat, jego marzenia i marzenia o nim, inny wymiar, zaczarowana, czarodziejska góra, symbol. Realizm Tomasza Manna nabiera siły, wyrazu, znaczenia i głębi właśnie dzięki temu, że posiada owo drugie dno, rzutowanie na płaszczyznę innej, odmaterializowanej i odrealizowanej rzeczywistości.

Ta symbolika dzieła literackiego jest jego pierwszorzędną cechą, decyduje bodaj o jego znaczeniu. Wartość dzieła literackiego mierzyć się będzie właśnie tym, im dłuższe cienie w ów wtórny, tajemniczy świat rzucać będą jego postacie (pod którym to terminem nie należy rozumieć jedynie osób fizycznych, lecz wszelkiego rodzaju przedstawienia literackie, względnie całe zespoły takich przedstawień), im donioślejszym, przeciąglejszym echem dźwięczeć będą jego głosy, im głębsze dna roztwierać się będą pod nim, jednym słowem, im więcej domyślnych znaczeń kryć będzie w sobie jednoznacznie wyrysowany świat. Realizm dzieła literackiego bez tego rodzaju jego symboliki jest jak drzewo bez gałęzi i konarów na górze i bez korzeni u dołu. Nie wyrasta on z niczego i nie wrasta w nic. Jest tępym, choćby nawet wiernym opisem rzeczywistości, która sama przez się nie znaczy nic, znaczy tylko o tyle, o ile się w nią wpisuje jakieś nadrzędne, wtórne znaczenie.

Prawdziwy realizm nie obawia się tak pojętej symboliki, choćby nawet groziło zabójczym i karygodnym — dla pewnych umysłów krytycznych — zarzutem antyrealizmu. Nawet u najbardziej reprezentatywnego twórcy realizmu w dramacie, naturalisty Ibsena — znajdujemy poza pierwszą warstwą dzieła jego dalsze płaszczyzny, które nie odbierając utworowi podstawowej, realistycznej prawdy, stwarzają poza nią prawdy dalsze, ostateczniejsze. *Budowniczy Solness* jest żywym i przekonywującym widza budowniczym i człowiekiem, dziewczyna, która go nawiedza, realistycznie jak najdoskonalej ujętą postacią, wszystko, co się mówi ze sceny, ma swoje jasne i zrozumiałe pierwsze znaczenie, ale czujemy, że poza tym kryje się coś innego, ważniejszego i gdy Solness wspina się na szczyt wieży i ginie, owiewa nas nagle zimny podmuch tajemnicy; pod cienką warstwą obojętnych prywatnych wydarzeń rozegrała się sprawa decydująca i istotna. I nie jest zapewne rzeczą przypadku, że twórca *Upiorów* i *Nory* jest również autorem *Branda* i *Peer Gynta*.

Naturalnie symbol nie może być martwym rekwizytem, sztuczną figurą literacką, a dzieło mechaniczną zabawką, gdzie jeden przedmiot oznacza drugi, przy czym wprawny w rozwiązywaniu rebusów umysł, podstawiając w miejsce jednego przedmiotu inny, szybko odcyfruje sens szarady, tj. przepraszam, dzieła literackiego. Nie myślimy o takiej symbolice (właściwie mowa już wtedy o alegorii) utworu literackiego, gdzie — jak np. w owej noweli Sienkiewicza — okręt to Polska, majtkowie — obywatele itd. Nawet symbolika *Skarbu* Staffa nie jest tą symboliką istotną, tzn. wewnętrzną, niespostrzeżoną, lecz jedynie sztucznie podstawioną, odrębną i obcą organizmowi dzieła. Taką symbolikę słusznie lekceważy się i odrzuca.

Wielkość więc dzieła literackiego buduje się na współdziałaniu pierwszej, podstawowej, ściśle realistycznej warstwy z drugą symboliczno- antyrealistyczną, która jest warstwą zależną, wtórną, podporządkowaną, a więc nie samodzielną. Co więcej, jest ona w dziele czymś niepisanym, zewnątrz nie istniejącym, nie ujawnionym i tylko immanentnie zawartym w warstwie pierwszej, jest ładunkiem wpisanym w realistyczną tkankę dzieła i z niej rezonującym mniej

lub więcej dźwięcznie. Ten rezonans nadaje dziełu jego istotny, głębszy sens i ostateczne, męskie oblicze.

I to jest także jeden z motywów, który dla rozstrzygnięcia problemu: realizm — antyrealizm, posiada ważne znaczenie. O nazwaniu dzieła realistycznym lub antyrealistycznym zadecyduje nieraz stosunek tych dwóch warstw do siebie. Jeżeli owa wypisana, ujawniona warstwa — ów właściwy tekst literacki — skonstruowana jest w wymiarach zgodnych z wymiarami świata rzeczywistego, wykreślona liniami i krzywiznami pokrywającymi się z geometrią życia codziennego, a natomiast dopiero owo wtórne przedłużanie warstw realistycznych, wydźwięk melodii głównej prowadzi w świat dziwnych, bardziej irracjonalnych skojarzeń — wówczas mamy do czynienia z utworem realistycznym. Tomasz Mann będzie, mimo wszystko, realistą, chociaż na *Czarodziejskiej górze* dzieją się niezwykłe rzeczy, chociaż w ów wieczór zapustny Hans Castorp i pani Chauchat odbywają podróże w krainy, których na żadnej mapie świata się nie znajdzie, a praktyki doktora Krokowskiego z pacjentami wiodą nas w ciemne i nieprzetłumaczalne otchłanie tajemnicy.

Nieraz jednak zachodzi wypadek odwrotny. Właściwy tekst literacki pisany jest w wymiarach dowolnie skonstruowanych, warstwa pierwsza to swobodny układ elementów fantastyki, fikcji czy nawet absurdu, natomiast ów echowy wydźwięk prowadzi w pole widzenia istotnie realistyczne. W osławionej *Ferdydurke* Gombrowicza wszystko, co się dokonywa na płaszczyźnie literackiego opracowania, jest skonstruowane sztucznie z pierwiastków stanowiących szydercze odwrócenie normalnego, realistycznego porządku rzeczy. Ale gdy po zamknięciu książki wsłuchamy się w echa, jakie wydawać będą dysonanse tej groteskowo-jazzowej orkiestracji — dosłuchamy się w nich może jednak pewnego uczciwego realistycznego sensu. *Niewidomy w Gazie* Huxleya zbudowany jest na zupełnie dowolnym operowaniu czasem, którym autor dysponuje w całkowicie antyrealistycznych kombinacjach. Ale w ostatecznym, wewnętrznym, niepisanym nurcie syntetyzujący umysł odczyta zwyczajną historię człowieka. Podobnie jest i w ciekawej sztuce Priestleya — o ile się nie mylę nie przetłumaczonej na język polski — *The times and the Conways*, gdzie pierwszy akt ukazuje rodzinę i środowisko mieszczańskie, z jej nadziejami, pragnieniami, planami na przyszłość, w drugim akcie „w dwadzieścia lat później", widzimy wszystkie te zamierzenia i ideały podcięte i przekreślone przez życie, trzeci akt cofa nas z powrotem w czas i sytuację pierwszego aktu, kontynuując jego pełną młodzieńczych nadziei entuzjastyczną treść Antyrealistyczne przemieszanie porządku czasu i rzeczy jest tu oczywiste. Ale to tylko plan pierwszy, poza nim zaś, w jego głębi kryją się plany dalsze, które przemawiają do nas jakąś realistyczną prawdą o życiu (czy prawdą prawdziwą, to już inna sprawa).

Wszystko to są utwory literackie typu antyrealistycznego, gdyż stosunek owych dwóch warstw do siebie jest tu odwrotny niż w utworach realistycznych. Ale jeżeli tylko ten stosunek istnieje, jeżeli realizm, choćby w ów podskórny, domyślny sposób jest w dziele literackim zachowany — już wówczas nie ze wszystkim uzasadnione muszą się wydać zarzuty wielbicieli realizmu za wszelką cenę, potępiających bez zastrzeżeń każdą fantastykę i nierealność, jako „oderwanie od życia", „ucieczkę od rzeczywistości", „zamknięcie się w wieży z kości słoniowej" itp. Nawet bowiem antyrealistyczny utwór, jeżeli tylko jest uczciwy, mówi s w o j ą realistyczną prawdę o życiu. Słusznie podkreślił to Artur Sandauer, wspominając w Nr 30 *Odrodzenia* o *Sklepach cynamonowych* Schulza.

Właśnie o tego rodzaju prawdę i uczciwość w literaturze, tzn. o zachowanie drugiego wewnętrznego świata w łonie pierwszego, uratowanie czegoś z duchowego irracjonalizmu w twardym życiu codziennym i, na odwrót, podtrzymanie mocnych filarów rzeczywistości w fantazyjnym świecie abstrakcji — o te sprawy rozgrywa się walka we współczesnej naszej — i nie tylko naszej — literaturze. Ta prawda i ta uczciwość wewnętrzna dzieła literackiego, nie zaś jego zewnętrzna szata, takie czy inne szufladkowe kryterium, jest dla oceny realizmu najistotniejsza. Każdy okres literacki szermował hasłem realizmu, każdy w imię realizmu zwalczał kierunki poprzednie i w imię tegoż samego realizmu był przez następne zwalczany. *Cyd* czy *Fedra* były dla swej epoki realistyczne, i płomienna, grzeszna miłość cierpiącej kobiety czy rycerskie sumienie nieskazitelnego młodzieńca były czymś nadspodziewanie świeżym i buntowniczo prawdziwym wobec dotychczasowych karkołomnych nieprawdopodobieństw „romans d'aventures".

Ale przemijały lata, racinowskie czy corneillowskie żywe prawdy zaczynały zastygać w klasyczne i klasycystyczne wzory. I sentymentalizm, który ruszył je zwalczać, czynił to w imię realizmu, jakiego przecież w swoim czasie były one przedstawicielami. Zaczęto odkrywać uczucie w człowieku i prosta wiejska *Biednaja Liza* okazywała się równie godną kanonizacji

literackiej jak hiszpańska infantka. Ale już po pewnym czasie stawało się widoczne, że sentymentalizm jest zanadto — sentymentalny. Romantyzm, który go przedłużył i luzował, czynił to znowuż w imię realizmu. Mickiewicz, to skrajny realista wobec Karpińskiego. Aż przyszedł Balzac i powieść francuska połowy XIX wieku i dopiero oni ukazali prawdziwy realizm literacki, demaskując fikcje i fałsze romantycznych uwzniośleń. I byłoby wszystko w porządku, gdyby nie zjawił się Zola ze swym naturalizmem, udowadniając czarno na białym, że ów rzekomy realizm bynamniej nie jest realizmem istotnym, skoro pomija te ciemne strony rzeczywistości, w której życie przejawia się z równie elementarną potęgą jak gdzie indziej, skoro eliminuje ze swego obrazu świata pewne jego zasadnicze fragmenty.

Ale i Zola nie był realistą — wykazywali jego następcy. Także i naturaliści dobierali tylko, segregowali, upraszczając, tu i ówdzie pomijając, tu i ówdzie podkreślając, słowem mitologizując tak czy owak rzeczywistość stosownie do swych apriorystycznych założeń. I poczęły się odbywać nawroty do źródeł prawdziwego realizmu. Surrealiści ogłosili zdecydowanie ostateczność swojego realizmu. Notowanie biegu życia wewnętrznego przy wyłączeniu kontroli myślowej, eliminacji sztucznej dyscypliny mózgowej, która zwęża i deformuje istotną prawdę tego życia — to był nadrealizm, a więc realizm najrealistyczniej realistyczny. Naturalnie, ostał się on w historii literatury jako wszystko inne, tylko nie jako realizm. W propagowanym ostatnio na terenie literatury i krytyki radzieckiej realizmie socjalistycznym nie ma — w stosunku do ogólnie przyjętych sformułowań realizmu — niczego teoretycznie nowego. Nowość ogranicza się raczej do — metodologicznie mocno wątpliwego — przemycenia w sferę zagadnień formalnych postulatów z dziedziny pozaliterackiej.

Czyżby to wszystko oznaczało, że nie ma prawdziwego realizmu w literaturze, że istnieje on tylko jako złudzenie znużonego wędrowca, który widzi z daleka czyste i wyraźne kontury rzeczywistości, ale podszedłszy bliżej orientuje się, że jest to tylko sztuczna gra świateł i cieni, fantastyczna konstrukcja wzniesiona z abstrakcyjnych promieni słonecznych na piasku pustyni? Sądzimy raczej, że realizm istnieje, tylko że realizm np. noweli Maupassanta jest tak samo autentyczny, jak może nim być realizm klasycznej tragedii czy romantycznej ballady. Bo o ich wspólnym realiźmie decydować będzie prawda wewnętrzna dzieła, ścisłość jego artystycznej wizji a nie fikcja historycznie zależnych form literackich.

I jeszcze jedno: Zapewne każdy z danych kierunków literackich (klasycyzm, sentymentalizm, romantyzm i t. d.) był niewątpliwie realizmem, jeżeli chodzi o jego stosunek do form społecznych. Klasycyzm to realizm feodalizmu, romantyzm to realizm młodej, idącej na podbój świata burżuazji, podczas gdy realizm balzakowski to bynajmniej nie ten „właściwy", „czysty" realizm, lecz jedynie realizm burżuazji u szczytu swego rozwoju, tak jak naturalizm będzie realizmem tej klasy już chylącej się do upadku, a wszystkie późniejsze -izmy, choćby najbardziej antyrealistyczne, niczym innym tylko realizmem tejże samej klasy już w stanie rozkładu. Od tej strony rozpatrywane zjawisko literackie jest zawsze tylko produktem form gospodarczych, wykładnikiem krzyżujących się sił społecznych, które w dziele (rzecz prosta, chodzi przede wszystkim o dzieła wybitne) otrzymują swoje demokratyczne prawo głosu. Jest wtedy dzieło literackie zawsze najdoskonalej (choć często nieświadomie) autentycznym stenogramem i jakiekolwiek fantastyczne, zagadkowe skróty pisze w nim fikcja — zawsze będzie je można przeczytać i przetłumaczyć na realistyczną prawdę.

Henryk Vogler.

PROBLEMATYKA I METODA TWÓRCZA W „FERDYDURKE"

Ta naelektryzowana, gryząca książka, w głębi swej surowa i melancholijna, jest dziełem moralisty. Zagadnienia stanowiące jej kościec wykładają się bowiem w kategoriach etyki: czy to będzie kwestia prawdy wewnętrznej człowieka, uczciwości sztuki czy odpowiedzialności jednostki i odpowiedzialności grupy za poziom i sens życia zbiorowego. Utwór ten w założeniu nosi cechy jakby rachunku sumienia dokonanego w określonych okolicznościach — mianowicie w wieku przełomowym 30 lat, n e l m e z z o d e l c a m i n, kiedy krystalizować się powinien jasno stosunek człowieka do samego siebie i do innych ludzi i kiedy dokonywa się jego przemiana w „człowieka publicznego, społecznego". Punkt centralny owych rozważań to sprawa dojrzałości, a więc własnej formy, skonsolidowanej,

spoistej i jednolitej, własnej świadomej i twórczej postawy wobec świata. Dla Gombrowicza najbardziej uzasadnionym pragnieniem ludzkim jest chęć odczucia siebie jako zamkniętej, pełnej, harmonijnej istoty, funkcjonującej prawidłowo i konsekwentnie, a najbardziej przedmiotową tęsknotą, tęsknotą niejako pierwszej potrzeby, jest nostalgia wyrazu, kształtu, ustalenia, czyli faktu, dającego stwierdzenie odrębnej realności i swobody jednostki w nurcie zjawisk, postaci i wydarzeń. Temu naturalnemu dążeniu przeciwstawiają się pewne rozkładowe siły działające w życiu zbiorowym, które niweczą ową idealną zwartość, rozbijają całość na samoistne, błędne cząsteczki, powodując niepokój i bezład sięgający aż w biologiczne pokłady osobowości. Źródłami destrukcji są wzajemne zależności między ludźmi i przemoc fikcji nad zdrowym instynktem życia.

„Przekleństwem ludzkości jest, że egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego. A pojęcie o nas ciemnych, ograniczonych i tępych jest nie mniej doniosłe, niż pojęcie bystrych, światłych i subtelnych. Gdyż człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była kretyniczna".

Człowiek jest bezbronny wobec sądów, opinij i wyobrażeń, jakie o nim tworzą sobie inni. Co gorsza, on tym sądom i wyobrażeniom ulega, grzęznąc w nich jak w smole, popadając w stan paradoksalnej jakiejś niewoli w obrębie cudzych świadomości. Gombrowicz, ukazując ów proces zanurzania się jednostki w zbiorowość, w poszczególne psychiki, które ją wchłaniają niby zdobycz, przedstawia to jakby działanie hypnozy, która paraliżuje wszelką prężność, wszelkie usiłowania samodzielnych odruchów. Wtargnięcie obcych koncepcyj i imperatywów w zamknięty obwód jednostkowego bytu uniemożliwia regularny przebieg dojrzewania, wykrzywia i pomniejsza człowieka, sprowadzając go do stanu sztucznego dzieciństwa, nieporadnego zdrobnienia, „zieloności" fałszywej i upokarzającej. Szczególnie złowrogie jest uwięzienie w zakamarkach pojęć ludzi pospolitych i głupich. Wyobrażenie cudze narzuca się nieszczęsnemu jego obiektowi i wydobywa z niego te „treści niedojrzałe", te możliwości jego natury, które w nim potencjalnie drzemią. Im bardziej niedorzeczne, niskie, bzdurne jest to wyobrażenie, tym gorzej wychodzi osobnik, którego ono dotyczy i którego w ten sposób kształtuje.

Nie tylko poszczególne, mało odporne typy, ale całe grupy społeczne ulegają gwałtom wzajemnych deformacyj, dokonywanych wśród „męczarni dynamizujących napięć międzyludzkich". Pedagodzy i rodzice wynaturzają młodzież, inteligencja wykoszlawia się wzajemnie za pomocą opinij literatów, publicystów, „ciotek kulturalnych", teoretyków i znawców, ziemiaństwo urabia swój sposób myślenia, styl i maniery według sądów o sobie własnej służby, proletariatem zajmują się „dziesiątki koncepistów, doktrynerów, demagogów i agitatorów", którzy „przerabiają i urabiają swoje koncepcje, poglądy, doktryny, idee, a wszystkie przyrządzone dla maluczkich". Jedynie chłopi bronią się wpływom zewnętrznym, ujawniając nieufność dla nowinek, opartą na trafnym instynkcie istot bliskich ziemi. Ich postawa wobec gorliwych ideologów jest taka, jak w kapitalnym obrazie wsi, która przerażona obietnicą wizyty panów z miasta, udaje psy i szczeka chóralnie.

„Lud święty i dobry zawsze był względnie realny i normalny, tylko inteligencja, okrakiem na cząstce, fruwała groteskowo pod sufitem".

Żadna warstwa społeczna, prócz ludu, nie żyje własnym życiem; życie pożera fikcja, rzeczywistość ginie w inwazji wielorakich dziwotworów sztuczności. Świat kształtuje się i rozpada, zależnie od organizującej go takiej czy innej mrzonki, na szereg stronnictw i partyj, które ze sobą walczą, które się nienawidzą z dobrą wiarą i zapałem. Władza absurdu zaczyna się już w szkole, celebrują go profesorowie, kapłani głupstwa, zasypując w umysłach uczniów źródła zdrowego rozsądku żwirkiem wyschłych, pustych, jałowych pojęć, rozsypujących się ze starości. Bzdura obezwładnia wszelkie loty próbne indywidualności i zatruwa ustom młodych czysty smak świata. Rozmaitego gatunku idealizmy żerują na normalności ludzkiej i zdrowiu psychicznym jak pasożyty. Ta powszechna i bezwładna fatalność zakłamań wygląda u Gombrowicza niby wypadek zbiorowego obłędu, zaraźliwego szaleństwa, odpowiadający niepojętym epidemiom psychicznym odległych wieków, widocznie w gruncie rzeczy tak samo podległym chorobom jak współczesność.

W rozciągłej skali owych chimerycznych wiar mieszczą się „rojenia oficjalne i prywatne", doktryny obozów politycznych, ideały młodzieżowe, skrystalizowane w haśle pacholęcia czy parobka, marzenia szarych ludzi, zaczerpnięte z romansu, kina, z gazety. Pokarm codzienny przeciętnego obywatela — to frazes, zaś jego istnienie nie wyraża się formą organicznie powstałą, lecz formułką — ciasną, sztywną konstrukcją, robioną na miarę jego profesji, wieku, przynależności społecznej. Są formułki, odpowiednie dla uczniów, i przeznaczone dla środowisk inteligenckich: kretyńskich inżynierków i postępowych ich małżonek, formułki dla nie-

osobowych panienek z dobrej rodziny i dobrotliwych ciotek. Życie za pomocą formułek odbywa się na poziomie jakiejś ogłupiałej gry dziecinnej, jakiejś infantylnej mistyfikacji, blagi męczącej a pełnej ukrytego napięcia. Idea bowiem mniej lub więcej niedorzeczna, pojęta jako rzecz sama w sobie, jest nieważna i niegroźna, jednak zastosowana do praktyki życiowej staje się fermentem, ładunkiem rozsadzającym ostatecznie sztuczność i skostniałość form, które miała umacniać, chronić i zabezpieczać.

Wystarczy przełamać słowem, gestem, postępkiem oszukańczą magię jakiejś pozornie potężnej fikcji, by się przez pęknięcie wdarło prawdziwe życie, jego żywiołowa siła niszczenia, wroga wszelkim tworom poronionym i kalekim. Niedoskonałość doprowadzona do swego apogeum obraca się przeciw sobie, rozpada za lada potrąceniem z zewnątrz. Świat Młodzianków wraz z wplątanym w jego orbitę profesorem Pimko kończy się katastrofą, zwyciężony przez własną niedorzeczność. Takim samym symbolicznym kłębowiskiem ostatecznej — nie walki nawet, a egzekucji — zamyka się epizod życia ziemian, zagrzebanych przez mrowie chłopstwa, z chwilą gdy w obronnej, szacownej zwartości pojęcia prawa pańskiego powstaje wyłom. Kataklizmem musi się rozwiązać wszelki stan życia bez prawdy, oderwanego od podłoża rzeczywistości.

Końcowym obrazem książki jest paniczna ucieczka bohatera przed niewolą, jaka mu grozi ze strony drugiego człowieka, który go zaczyna już oplatać wątkami swych sentymentalnych rojeń, kiełkujących ochoczo nawet z błahego posiewu nieporozumienia. Ucieczka owa o tyle jest beznadziejna, że prowadzi w ramiona innych ludzi, w potrzaski ich nowych iluzyj i szaleństw. Dżungla ludzka napiera ze wszystkich stron, zastępuje drogę, zwycięża i obezwładnia. Zewsząd czyhają cudze oczy i mózgi, ogarnięte okrutnym apetytem przeinaczania, psucia, urabiania, kaprysem twórczości patologii i niedorozwinięcia. Nie ma ratunku przed człowiekiem.

Jednak nie w tym końcowym wygłosie paniki leży konkluzja utworu. Ów fatalizm, który z człowieka czyni zwierzę towarzyskie, nie obraca się wyłącznie i nieodwołalnie ku jego uciemiężeniu i klęsce. W tym właśnie zjawisku społecznego współistnienia jednostki i zbiorowości leży też i możliwość osiągnięć pozytywnych. Przede wszystkim dotyczy to sztuki — ściśle biorąc literatury — powołanej do objawiania i utrwalania prawdy szukającej wytłumaczenia człowieka oraz rzeczywistości. Nie dokonywa się tego przez konstruowanie systemów myślowych. Wszelkie próby rozwiązania spraw życia drogą analizy czy syntezy są śmieszne jak pojedynek Filidora z Antyfilidorem. Zarówno rozdrabnianie zjawisk na nieważkie elementy jak skupianie ich w ogólnikowe kształty formuł umysłowych jest dzieciństwem, a jednocześnie unicestwieniem istotnej treści i realnej wartości rzeczy. Jedyną racjonalną metodą poznawczą jest brak metody, poszanowanie rzeczywistości w jej gorącym twórczym nurcie, poza tym szczerość bezwzględna wobec samego siebie i wobec innych. Pisarze wywierać mają zasadniczy wpływ na formowanie się opinii publicznej, na oczyszczenie jej z chimer i fałszywych mrzonek. Dążenie do „najściślejszego przerzucenia się na zewnątrz", do ujawnienia swej człowieczej istoty ze wszystką jej słabością czy nawet głupotą usprawiedliwia sztukę. Oczywiście, ma ona swoją hierarchię — istnieje twórczość wielka, będąca właśnie postacią dojrzałości, harmonii, owego stanu człowieczeństwa, pełnego blasku i siły. Lecz dla pisarzy przeciętnych musi istnieć walka, zdobywanie, proces budowania swej samowiedzy w trudzie i upadkach. I w tym wyjaśnianiu siebie, w tej sztuce żywej, dynamicznej, pomocą są wszelkie kontakty z ludźmi, wszelka działalność jawna, publiczna. Taki stosunek przestaje być niewolą, osiąga znaczenie współpracy.

Pisarz nie jest skończony, dojrzały, gotów. Formuje się w dziele swoim w obcowaniu z czytelnikami, w „walce między prawdą prywatną a publiczną", gdzie „oczyszcza się zarówno jedna jak i druga prawda". „Przestańcie nauczać" — napomina Gombrowicz w poważnej partii swego dzieła — „niech na was się nie uczą, morał niech powstaje z waszej rozgrywki z ludźmi". „Wówczas tylko będziecie naprawdę służyć narodowi, państwu, gatunkowi — gdyż gatunek dużo mniej się troszczy o to, co w was już jest uładzone, kulturalne, uporządkowane, niż o to, co jest dzikie, prywatne i nietowarzyskie". W owej twórczości publicznej chodzi przede wszystkim o wyzwolenie się z pod władzy kłamstwa. Przywiązanie do własnego kłamstwa, do kłamstwa o sobie, wzrasta, zdawałoby się, w miarę im bogatsza jest umysłowość. Pragnienie udowodnienia i utwierdzenia wyprodukowanej fikcji prowadzi do czynów złych i aż do „gotowości śmierci za blagę".

„Stały, stanowczy kierunek na prawdę jest nie tylko postulatem życia, lecz godności" — mówi w dalszym ciągu owych przykazań dla artystów. Istnieje więc w świecie Gombrowicza prawda i godność, wola i odwaga. Istnieje również wolność i uroda wśród powszechnego, wymuszonego gwałtem grymasu. W „nowoczesnej pensjonarce" — niby w niedorosłej Afrodycie, wyłaniającej się ze sztucznego krajobrazu pełnego maszkar — objawia się prawdziwa krasa, doskonałość stylu i absolutna samowystarczalność. Przez obojętność niezależną

młodości wymyka się ona zwycięsko niszczycielskiej, plamiącej władzy ludzkich oczu i myśli. Jest piękna.

Nie odbiera ostatecznie Gombrowicz człowiekowi nadziei na życie czyste, świadome i ozdobione wdziękiem. Jest moralistą, to znaczy wierzy w pewne wartości pozytywne, trwałe, dające się praktykować. Jeśli zaś utwór jego sprawia wrażenie koszmarnego majaczenia, dławiącej nierealności gorączkowych wyobrażeń, to w pewnej mierze przypisać to należy obrzydzeniu autora do szpetoty i zła. Książka ta ma być zabiegiem oczyszczającym, brutalność jej jest lecznicza.

Poza tym jej pewien egzotyzm — egzotyzm zmory sennej czy przeżyć pod narkozą — wynika z oryginalności zamierzenia twórczego. *Ferdydurke* to ani powieść, ani parabola, ani traktat, ale jakby wszystko razem, zbudowane w sposób świadomie sztuczny z symetrią i prawidłowością matematycznej konstrukcji. „Filozofia cząstki" znajduje odpowiednik w opracowaniu utworu według podziału na części ciała, przy czym każda z owych części obdarzona autonomicznym bytem ma znaczenie symbolu. Oczywiście, symbolizm nie płynie od wewnątrz istot i zdarzeń, lecz jest formalny, umowny, jak znaki algebraiczne. Łydka więc wyraża sprężystą arogancję młodości, „infantylna pupa" — ową władzę pomniejszania, strącania w zieloność przez spisek „dorosłych" urabiaczy opinii, gęba żałosną bezradność i śmieszność wobec nieosiągalności marzenia utopionego w jakiejś istocie obcej a nieprzeniknionej.

Całość układa się logicznie i planowo, niby dowodzenie przeprowadzone za pomocą figur, ich ruchów i kombinacyj. Figury do tego użyte mają styl pajaców — poruszane są nitkami argumentów i komentarzy. Jest to jakby teatr pozornie szalonych kukiełek — groteskowych, dziwacznych, niepokojących; wśród nich jedna tylko — pensjonarka — tańczy swą partię, prawie niemą, z surowym wdziękiem i zwierzęcą lekkością.

W świecie tym panuje grymas i deformacja. Twarze ludzkie są wykrzywione — nie jak nieruchome maski, lecz niby embrionalne, niedokształtowane oblicza, zmieniające ciągle wyraz w konwulsyjnych skurczach. Skrzywienie, gest, ruch oznacza w języku znaków i symboli taką lub inną chorobę idealistycznego kłamstwa. Najdobitniejszym przykładem tego jest walka na miny między Sylonem a Miętusem, przypominająca pojedynek Panurga z „uczonym" u Rabelais'go. Owe wynaturzone formy, szczegóły powiększone do wymiarów nienormalnych, owe umyślnie pogwałcone proporcje rzeczy, kakofonie i dysonanse, poruszenia pełne przesady i maniery, pląsy, szamotania, miętoszenie — wszystko to w swej jaskrawości wykazuje pomieszane rysy dobitności karykatury i ekspresji groteski. Przy tym w karykaturze tej, ponurej i zawziętej, nie ma bezinteresownej uciechy z trafnego podpatrzenia właściwości ludzkich. Groteska zaś jest tu intelektualną grą pojęć o zabójczej celności i precyzji, lecz — wyrażając realność absurdu, skondensowaną grozę fikcji, nabiera cech jakiejś wariackiej Apokalipsy. Intelektualizm, operujący formami oderwanymi od ciągłości organicznej życia, przywodzi na myśl koncepcje malarskie futuryzmu, gdzie kształt był wyrazem idei, pozbawiony statycznego spokoju i miejsca w świecie przedmiotów konkretnych.

U Gombrowicza formy tłoczą się, zagęszczają, wywołując złudzenie niedozwolonego automatyzmu rzeczy abstrakcyjnych, jakiegoś sabatu demonicznych cząstek i detali, wyzwolonych z przyrodzonego układu. Przez powtarzanie i gromadzenie motywów, przez niezwykłą profuzję słów i obrazów powstaje rysunek arabeski dziwactw, maniactwa, złudy — arabeski sztucznej i zawiłej jak owe fantastycznie wyuzdane pnącze dekoracyjne niektórych późnogotyckich ołtarzy. Te kręte linie są niby wykresem wyszukanej tortury psychicznej, jaką cierpi oplątany nimi człowiek.

Znamienne dla Gombrowicza jest usiłowanie stworzenia mitologii przez coraz większe nasilenie motywów zasadniczych. Istotnie jest coś z pozaludzkiego realizmu i intensywności mitu w upartym symbolizmie rozpanoszonych części ciała, czynności, pejzaży i planet.

Odpoczynkiem, muzycznie skomponowaną przerwą, pewnym ściszeniem tonu po dominującym zgiełku całości są dwie przedmowy do wtrąconych w środku książki rozdziałów o Filidorze i Filibercie. O ile same owe rozdziały są utrzymane w tempie con brio groteski, o tyle we wstępach autor przemawia serio, dając szeroki i aż za wymowny komentarz utworu. W przedmowie pierwszej wyjaśnia właściwą rolę sztuki, pojętej społecznie, w drugiej tłumaczy „sekretny sens dzieła", jako studium udręczeń człowieka, wynikających z jego perypetyj w zespole bliźnich. Rzecz o Filibercie ukazuje poza tym łatwy sposób uniknięcia sugestii głupstwa: po prostu trzeba się zawstydzić i iść do domu, jak zrobił tenże Filibert wobec psychozy ogólnego szaleństwa.

Ferdydurke jest książką radykalną i ostrą. Oczywiście, w patetycznym pojęciu niebezpiecznych zależności międzyludzkich i męki kształtowania osobowości należałoby wyróżnić to, co

jest w tej koncepcji powszechnego, a co indywidualnego. Przeważnie jednak utwory o bojowym charakterze agresywnej satyry są radykalne i ostre.

Przez rzadkie w dzisiejszych metodach twórczych zestrojenie formy bujnej groteski, posługującej się fikcyjną przygodą, z treścią będącą krytyką stosunków społecznych, przywodzi ów utwór na myśl — toutes proportions gardées — chwyty myślowe Swifta i Rabelais'go. Nie idzie tu o wpływy, analogie czy porównania — lecz po prostu o stwierdzenie, że *Ferdydurke* pochodzi z tej samej rodziny dzieł moralizatorskich, pouczających w sposób „ucieszny" o tym, co jest bolączką czasu i co powinno ulec zmianie. Tak jak tamci twórcy szukali kształtu fabuły w motywach właściwych swej epoce, tak Gombrowicz znajduje elementy jakiejś bajki współczesnej, wprawiając w ruch, zamiast olbrzymów i liliputów, samodzielne nosy, nieujarzmione gęby, nogi pełne indywidualności — cały zwierzyniec fantastyczny, odkryty w ludzkim ciele.

Maria Jarczyńska

PROBLEM „PRZEPIÓRECZKI" JAKO SYMPTOM WSPÓŁCZESNOŚCI

Zastanawiającą rzeczą jest fakt, że na czoło repertuaru odradzającego się po pięcioletniej niewoli teatru polskiego wybiła się komedia Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka...* Prawie każdy teatr otwierał premierą *Przepióreczki* swój pierwszy sezon w oswobodzonej, demokratycznej Polsce. Mimo woli nasuwa się pytanie: dlaczego? Dlaczego właśnie *Przepióreczka* została przez teatry wybrana na pierwsze, a więc niejako symboliczne a zawsze reprezentacyjne przedstawienie?

Dają na to różne odpowiedzi, że trudności inscenizacji, że niedobór sił artystycznych, że brak aktualniejszych pozycyj w rodzimej twórczości dramatycznej itp. wpłynęły właśnie na umieszczenie komedii Żeromskiego na pierwszym miejscu repertuaru.

Gdyby dla tych wszystkich odpowiedzi szukać jakiegoś wspólnego mianownika — znaleźlibyśmy go w określeniu: „przypadek". Ale takie określenie niczego nie tłumaczy. Nie można sprowadzać do czystego przypadku wystawienia sztuki, cieszącej się wielkim powodzeniem u publiczności, wypełniającej dzień w dzień po brzegi, przez długi szereg wieczorów, salę teatralną. Nie można nazwać jedynie przypadkiem wystawienia sztuki, która obok normalnych recenzyj wywołała i wciąż jeszcze wywołuje w prasie i to nie tylko literackiej, żywą dyskusję i namiętne polemiki.

A więc jeśli nie przypadek — to musi być jakiś inny czynnik, który wpłynął na to. I musi nim być coś, co się w oczy nie rzuca, co jest ukryte, schowane, przyczajone — skoro aż szukać tego trzeba i jak wykazują swary literackie, szukać ze świecą.

Znany to jest fakt, zachodzący w zabawie w chowankę, że nieraz głęboko i pomysłowo ukrytego towarzysza znajduje się prędzej, niż drugiego, który wcale się nie ukrył, a przyczaił się tylko powyżej oczu szukającego. Jeden warunek musi być przy tym zachowany: kryjący się musi zastygnąć w bezruchu.

Przyszło mi na myśl, czy ta sama metoda nie ma zastosowania w interesującym nas problemie. Należałoby więc w komedii autora *Walki z szatanem* znaleźć jakiś moment statyczny, nieruchomy, znajdujący się niejako poza polem widzenia przeciętnego widza.

Co w tym, bodaj najlepszym scenicznym utworze Żeromskiego, w tej komedii o żywym dialogu i wartko toczących się (przy klasycznej niemal trójjedności miejsca, czasu i akcji) zdarzeniach będzie tym momentem statycznym? W całej sztuce jest tylko jedna taka rzecz, a jest nią tytuł nieodłącznie ze sztuką związany, widoczny doskonale na afiszu, ale usuwający się oczom widza oglądającego rzecz na scenie.

Musimy teraz odpowiedzieć sobie, czym jest właściwie tytuł jakiegokolwiek utworu. Jaki jest jego sens. Odpowiedź ta będzie miała znaczenie zasadnicze, bo na niej oprą się dalsze rozważania, i na niej jak na kamieniu węgielnym będzie się wznosić cała konstrukcja naszego rozumowania i wszystkie nasze wywody. A więc: najbardziej skondensowana synteza, najlakoniczniej ujęta treść — oto znaczenie każdego tytułu.

Zatem zdanie: „uciekła mi przepióreczka" stanowi ni mniej ni więcej tylko streszczenie całej komedii. Piosenką o „przepióreczce", jedyną jaką dzieci ze szkółki Smugoniów, według własnej opinii nauczyciela, potrafią dobrze zaśpiewać — komedia rozpoczyna się i kończy. Odśpiewanie jej na początku — przy powitaniu księżniczki Sieniawianki — to ekspozycja utworu.

Odśpiewanie jej na końcu — przy powitaniu ekscelencji ministra — to epilog. Podczas tego epilogu bohater komedii docent Przełęcki powtarza właśnie pierwsze słowa piosenki, stanowiące zarazem tytuł utworu „uciekła mi przepióreczka..."

SZUKAMY PRZEPIÓRECZKI

Cóż jest tą przepióreczką, która uciekła Przełęckiemu: czy księżniczka Celina, czy ruiny zamku darowane mu przez nią, czy miłość uroczej Doroty, czy wreszcie zorganizowane i prowadzone przez niego wakacyjne kursy dla nauczycieli wiejskich?

Zastanówmy się nad każdą z tych czterech możliwości.

1. Zakochaną w Przełęckim księżniczkę Sieniawiankę trudno byłoby podciągnąć pod miano „przepiórki". Przede wszystkim księżniczka nie ucieka od Przełęckiego, wręcz przeciwnie, wprost ostentacyjnie mu się narzuca. Darowuje mu ruiny zamku, jemu osobiście, zaskakując tą decyzją wszystkich zainteresowanych, co więcej, mimo kategoryczne veto administratora Bęczkowskiego, któremu dotąd zawsze we wszystkich decyzjach dotyczących jej spraw majątkowych była posłuszna — postanawia olbrzymim kosztem ruiny te odbudować. Decyzję swą nazywa kaprysem, ale wie jak ta decyzja w tej formie wygląda, wie, że spoza tego kaprysu wyziera jej uczucie osobiste do pięknego docenta i że równa się ono prawie publicznemu wyznaniu tego uczucia.

Przełęcki zblazowany stałym powodzeniem i licznymi sukcesami u płci słabej nie dziwi się zbytnio tym afektom arystokratki, gotowej nawet popełnić mezalians, i zdecydowany jest niedwuznaczną propozycję księżniczki zlekceważyć. Sieniawianka — jako panna w pewnym wieku, jak to określa w scenariuszu Żeromski, nie pociąga go zupełnie jako kobieta; a majątek jej, owe wszystkie „rozległe, nie objęte okiem dobra księżniczki, folwarki, młyny, gorzelnie, fabryka dachówek, fabryka zapałek, lasy, stawy, łąki" — wcale mu nie imponuje.

„Proszę pani" — powiada drwiąco do Smugoniowej — „ja nie jestem do nabycia nawet za fabrykę zapałek". Wynika z tego jasno, że gdyby Przełęcki miał księżniczkę na myśli, to nie mógłby powiedzieć: „uciekła mi..." ale co najwyżej „przepłoszyłem przepióreczkę..." Eo ipso pierwsza możliwość odpada.

2. Ruiny zamku wywołały w prasie i wśród krytyków dość żywą wymianę myśli. Bodaj pierwszy zwrócił na nie uwagę Kott, ale do ruin tych przystąpił od strony materialnej i rzeczowej. Pomysł odnowienia zamku uważa za nierealny, zbyt kosztowny, popierając w tym całkowicie stanowisko Bęczkowskiego, administratora dóbr księżniczki. Co więcej, pomysł przeistaczania starych ruin na siedzibę kursów nauczycielskich jest dla Kotta poroniony. Można by się tutaj posprzeczać, a w każdym razie bez wizji lokalnej nie mógłbym przyznać Kottowi racji. Niektóre głośne szkoły zagraniczne np. we Francji pomieszczone są właśnie w starych zamkach, a i u nas warto przypomnieć może niezbyt demokratyczne ale w każdym razie wzorowe gimnazjum i liceum w zamku rydzyńskim z XVII w. ongiś własności Sułkowskich. A dwory obszarników, po których obecnie zakłada się szkoły rolnicze — też nie były budowane z myślą o swym obecnym przeznaczeniu. Więc chyba Kott nie ma tu racji.

Ale powiem więcej, Kott i ci co jego pogląd na sprawę ruin porębiańskich podzielają, zapoznają jedną rzecz, że ten zamek jest przecież z nieprawdziwego zdarzenia. Jest on mniej więcej w *Przepióreczce* tym, czym są „szklane domy" w *Przedwiośniu* — pewnym bliżej nieokreślonym symbolem. Przecież ta cała odbudowa, nie tylko w oczach Bęczkowskiego, ale każdego nieuprzedzonego widza, będzie się równać budowie zamków na lodzie — bo opiera się na czymś tak nietrwałym, jak spóźnione uczucia miłosne postarzałej damy.

Przełęcki z lekkim sercem zrzeka się darowizny ruin, a jeśli ktoś powie, że czyni to dlatego, ponieważ księżniczka i tak postanawia odrestaurować zamek na rzecz kursów — to zwrócę uwagę, że pierwszy odruch księżniczki — to cofnięcie darowizny, a powtórna decyzja — to reakcja obrażonej dumy. Ale w tym już rzecz Bęczkowskiego, aby tę decyzję sparaliżować. Po usunięciu się zaś Przełęckiego z widowni na pewno nie przyjdzie mu to zbyt ciężko.

W każdym razie, tak jak rzeczy stoją przy końcu aktu trzeciego — Przełęcki nie mógłby powiedzieć o zamku: „uciekła mi..." ale co najwyżej „odrzuciłem przepióreczkę..." Eo ipso i druga możliwość odpada.

3. Z kolei przyjrzyjmy się pięknej Smugoniowej. Że pani Dorota zakochała się w wymownym docencie, to nie ulega wątpliwości. Wiemy to i od niej samej i od jej męża. Widzimy to również w jej postępowaniu. Ale czy miłość jej jest odwzajemniona, czy Przełęcki zakochał się także w swej zamężnej uczennicy?

Smugoń przypiera Przełęckiego do muru: „Czy pan się w niej kocha?" Przełęcki jest wyraźnie zaskoczony: „Ja?" — pyta, aby wyraźnie zyskać na czasie. „Tylko prawdę!" — nagli Smugoń. Wtedy Przełęcki z pozorną szczerością: „Tak, ja ją kocham. Od czasu przybycia tutaj, od pierwszego spojrzenia... Nigdy jej tego nie powiedziałem, a mówię panu, bo tak jest".

Ale tak nie jest. Napisałem wyżej „z pozorną szczerością", bo Przełęcki kłamie przed samym sobą. Przełęckiemu urocza Dorota, bezkonkurencyjna na głuchej i zapadłej wsi — podoba się niewątpliwie, tak zresztą jak Ciekockiemu, Kleniewiczowi, a zapewne i innym, ale nazywać to już miłością — lekka przesada. Przełęcki ma tę wyższość nad swoimi rywalami, że u tamtych podobają się Smugoniowej tylko ich wykłady, a u Przełęckiego nadto i sam prelegent.

Rozmowa docenta z Dorotą, której jesteśmy świadkami w akcie drugim, nie jest jednak w żadnym razie rozmową zakochanej w sobie pary. Przełęcki traktuje Smugoniową początkowo drwiąco i ironicznie, trochę jak podlotka, trochę jak uczennicę, aby pod koniec przejść do akcentów bardziej pojednawczych, serdeczniejszych i pobłażliwszych. Nie przemawia więc językiem miłosnym. Czyż na wyznanie kochanej i kochającej kobiety może mężczyzna odpowiedzieć taką chłodną refleksją, jak to uczynił pan profesor Przełęcki: „O, kobiety! O, dziwaczne stwory Boże! Dążycie do wiecznie, wszędzie i ciągle do miłości, do obnażenia się sromotnego, do zmazy, zbrudzenia, splątania, zepsucia". I dlatego Przełęcki na pytanie Smugonia naprawdę szczerze mógł odpowiedzieć tylko: „Nie, ale ją lubię, bardzo ją lubię, polubiłem ją od pierwszego spojrzenia..."

Przełęcki nie widzi wcale szczęścia w związku ze Smugoniową, a Smugoń bez niej żyć nie potrafi. Dlatego Przełęcki postanawia się poświęcić, ale poświęca coś innego niż swoją miłość do Doroty. I tu leży niewątpliwie błąd w konstrukcji komedii. Wątek romansowy wybija się w niej bezsprzecznie na pierwsze miejsce, ale ten romans nie jest romansem prawdziwym. To z jednej strony durzenie się podegzaltowanej uczennicy, uosabiającej swą tęsknotę za ideałem w postaci uczącego ją profesora, z drugiej zaś samcza sympatia do pięknej twarzyczki i zgrabnej postaci słuchaczki napotkanej po drodze do urzeczywistnienia ideałów.

I dlatego tak łatwo mylą się ci, którzy sądzą, że Przełęcki ze złamanym sercem schodzi ze sceny i że ta przepióreczka, która mu uciekła, jest żoną Smugonia. Nie, a potwierdzają to własne słowa bohatera, który zgrawszy się bez reszty przed całym otoczeniem, ani słowa nie mówi na odchodnym o stłumieniu swego uczucia, tylko rzuca w oczy uszczęśliwionemu z metamorfozy żony nauczycielowi: „Przed niczym się nie cofnąłem, złotą sławę swoją podeptałem nogami, bo takie są moje obyczaje!"

Ergo — i trzecia możliwość — rozpoznanie „przepióreczki" w Smugoniowej, co się najczęściej dzieje, w świetle tej analizy odpada.

4. Pozostaje więc jeszcze do rozpatrzenia czwarta i ostatnia możliwość. Jest nią praca społeczna Przełęckiego, zogniskowana w organizowaniu i prowadzeniu kursów wakacyjnych dla nauczycieli. Pracy tej poświęca Przełęcki swoje życie i wszystkie swoje dążenia. Jest ona jego życiowym ideałem, przy realizacji którego wykazuje tyle entuzjazmu, że ogarnia zapałem innych i pociąga ich za sobą.

Chcąc nie tyle odtrącić od siebie Smugoniową, ile zwrócić Smugoniowi duszę żony — postanawia decyzją nagłą a stanowczą, przekreślić — ale co? Czy swe ideały? Nie! Siebie, swój stosunek do nich, swoją pracę nad ich urzeczywistnieniem. Czy je odtrąca od siebie? Nie! Wręcz przeciwnie, czuje to i widzi, że aby utrzymać te ideały, aby ich nie narazić na obrzucenie błotem, na zniszczenie, musi się sam usunąć z widowni, odstąpić od umiłowanej pracy, zniknąć. Innego wyjścia z wytworzonej sytuacji nie znajduje. Widzi, jak ideały jego od niego odlatują, widzi, że zatrzymać ich nie potrafi, że już cień owego zdradliwego amoroso zakradł się między niego i obie kobiety i już się od niego inaczej nie uwolni. Nic to, że fakt ten naraża na szwank jego czy czyjeś inne dobre imię, o to, jak się okazuje w przebiegu dalszych zdarzeń nie dba, ale w tym sęk, że naraża na szwank ideały, które on reprezentował i których zdradzić nie chce.

„Pójdę stąd" — woła do Smugonia w zakończeniu — „i oko wasze już mię nie zobaczy. Pójdę w swoją stronę. Ale wasan pamiętaj! Masz tu teraz za siebie i za mnie robić, com ja zaczął. Tak robić, jakem ja zaczął, wszystko com zaczął. Za dwu masz robić!"

A więc nie ważna jest dal niego złotodajna księżniczka, nie ważny jej utopijny zamek, nie ważna sentymentalna Dorota — ważna jest tylko rozpoczęta praca, a ta praca właśnie mu się wymyka wbrew jego woli i bez jego winy.

Niekłamanym żalem brzmią jego słowa kończące duet pseudomiłosny ze Smugoniową w akcie drugim: „Och, wy zwodnicze anioły, lekkoduchy, paple! Nie umiecie nic uszanować, nie umiecie samej miłości uszanować! Nie umiecie ukryć w głębi siebie piękna tajemnicy

miłosnej", — aby (o tym już nie mówi, ale to się samo przez się rozumie) nie zniszczyć przez to wyznanie rozpoczętej pracy.

I ta praca ideowa jest właśnie ową „przepióreczką", o której z czystym sercem może powiedzieć, że mu uciekła.

MECHANIZM KONFLIKTU

W ten sposób odnaleźliśmy „przepióreczkę" — ale to jeszcze niczego nam nie tłumaczy. Musimy rozpatrzeć jeszcze mechanizm konfliktu, aby problem „przepióreczki co uciekła" wystąpił jasno, a jego linia konstrukcyjna zarysowała się wyraźnie i mocno.

Konflikt w *Przepióreczce* polega na tym, że nie da się w życiu pogodzić szczytnych ideałów i wzlotów z przyziemnymi uczuciami erotycznymi. Rozwiązanie tego konfliktu mogłoby nastąpić zwyczajnie przez usunięcie się bohatera z widowni, jak to zresztą początkowo Przełęcki zamierza uczynić. Ale sprawa komplikuje się. Przełęckiemu idzie o dobro sprawy, a Smugoniowi o własne szczęście domowe. Gdyby Przełęcki po prostu się usunął, sprawa by może na tym wygrała — ale Smugoń nic by nie zyskał, a co gorsze, może by i więcej stracił. I dlatego żąda od profesora, aby naprawił to co zepsuł i wmawia w niego, że jak tylko zechce, to potrafi to uczynić.

Naprawa ta ma polegać na zniszczeniu uczucia Doroty. Ponieważ Dorota pokochała mądrego, wspaniałomyślnego, dobrego, oddanego sprawie, uczciwego, pracowitego człowieka — Przełęcki musi się okazać przeciętnym, interesownym, złym, nieuczciwym, złośliwym hulaką — a wtedy Dorota przestanie go kochać i zwróci się z dawnym uczuciem do męża.

Pomysł wydaje się zupełnie prosty i logiczny, przeprowadzenie go nie nastręczy wymownemu docentowi zbytnich trudności, ale ma jedną słabą stronę — Przełęcki ma tę metamorfozę swoją przeprowadzić w ciągu pół godziny. I tutaj Żeromski popełnia błąd psychologiczny, tak jaskrawy, że aż dziw, że krytyka nie podniosła tej sprawy. Względy sceniczne i kompozycyjne wzięły górę nad względami rzeczowymi. Bohater w trzecim akcie zaczyna się zgrywać. Że bierze się na to zadurzona w nim wiejska gąska Smugoniowa, z tym się jeszcze można zgodzić; że odczuwa to głęboko zawiedziona w swych nadziejach i uczuciu księżniczka — to jest również zrozumiałe; ale, że daje się na to nabrać światłe grono uczonych — to jest już niezrozumiałe i zbyt naciągnięte. Przecież nie od dziś dopiero pracują z Przełęckim, nie od dziś go znają. Taka nagła przemiana nie może ich wprowadzić w błąd. Zakłamanie Przełęckiego, komedia jaką odgrywa przed nimi jest zbyt rażąca, aby nie poznać, że poza nią kryć się musi coś innego i głębszego.

I jeżeli profesor Wilkosz, widząc co się dzieje, rzuca Przełęckiemu przezwisko: „fircyk" — przy aprobacie całego ciała profesorskiego, to daje tym dowód nie tylko małej przenikliwości, ale wprost nieznajomości psychologii, a to już profesorowi uniwersytetu nie uchodzi. Bo Przełęcki, jeśli za swoje nieoczekiwane i nienaturalne wystąpienie zasługuje na jakieś soczyste określenie, to chyba tylko na to jedno — k a b o t y n, które jednak z niczyich ust nie pada.

Fałsz — aż nazbyt widoczny fałsz — przyjmują wszyscy: i autor sztuki i aktorzy występujący w jej obsadzie na scenie i publiczność na widowni i krytycy przy redakcyjnych biurkach — za dobrą monetę.

To jest znamienne. Taki stosunek do zmienianych przez kogoś poglądów na scenie, i, posuńmy się w twierdzeniu jeszcze dalej — nie tylko na deskach teatralnych ale i w życiu, jest bardzo symptomatyczny.

SYMPTOM NASZYCH CZASÓW

I oto dochodzimy do sedna sprawy. Zaparcie się siebie — jako symptom naszych czasów. Zaparcie się siebie, które być może niejednokrotnie pochodzi z najszlachetniejszych pobudek, które każe się nam, być może dla jakichś wyższych celów, wypierać wyznawanych dotąd poglądów i przekonań, któremu dajemy niejednokrotnie wyraz w publicznych wystąpieniach i enuncjacjach, któremu — i to jest rzecz najdziwniejsza — ogół, jak owi towarzysze Przełęckiego na scenie, zdaje się całkowicie wierzyć.

Może mi tu ktoś zarzucić, że podsuwam Żeromskiemu myśli, jakich on nigdy nie miał, ale ja bynajmniej tego nie czynię. Autor jest wytwórcą, czytelnik, słuchacz czy widz — konsumentem. Co spożywca zrobi z dostarczonym artykułem to jego rzecz, autor na to wpływu nie ma i mieć nie może.

Żeromski podobno pisał swoją *Przepióreczkę* dla Osterwy. Przełęcki więc w zamierzeniu poety, to przede wszystkim rola popisowa dla tego znakomitego artysty. Dlaczego ją ujął

tak właśnie a nie inaczej, to już dotyczy psychologii twórczości i zahacza o genezę pomysłu, a to wykracza poza ramy tego artykułu.

Przepióreczka jednak dawno już wyszła poza opłotki aktorskie Osterwy — i nabiera dziś innego sensu, sensu, o którym się ani Żeromskiemu, ani filozofom nie śniło. *Przepióreczka* jest dziś podświadomym idealizowaniem tego, co w braku lepszego terminu nazwałem „zaparciem się siebie", a który to objaw szerzy się nagminnie w naszej obecnej, współczesnej rzeczywistości.

I nie jest to jakieś frymarczenie poglądami, to byłoby niskie i podłe, ale podporządkowanie siebie wyższym celom; zaparcie się siebie, którym posługujemy się dla realizacji jakiejś dobrej i szlachetnej sprawy, aby innym swoim lub cudzym pomóc.

Niemniej jednak jest to pewnego rodzaju zgrywanie się i kabotyństwo, i co ciekawsze, panoszy się ono przeważnie wśród sfer inteligencji i to inteligencji różnych odłamów, różnych poglądów i na całym świecie. Aby uratować nasze wzniosłe ideały, zamykamy oczy na przyziemną rzeczywistość, wyrzekamy się swej złotej sławy, narażamy na szwank nasze dobre imię, deptamy nogami to co jeszcze wczoraj wyznawaliśmy i głosiliśmy, aby ratować jakieś szczęście różnych Smugoniów, aby nie dać powodu do rozpadania się ruin, z których jutro ma powstać słoneczny pałac postępu, krzewiący ideały prawdy, piękna i dobra.

Ludzie postronni zdają się nie dostrzegać fałszu tych wystąpień, biorą sprawy tak jak wyglądają, nie zagłębiają się w ich możliwości psychologiczne i sądzą człowieka według słów, których sens tylko jeden Smugoń rozumie, ale go nie zdradzi, bo wówczas zdradziłby także siebie i całą swoją sprawę.

Uciekła nam przepióreczka w proso...

Ogół o tym nie wie, ogół sobie z tego sprawy nie zdaje, nie wie co w prosie siedzi, ale ciśnie się na przedstawienia, wchłania w siebie czar i poezję słowa polskiego, nie rozumie treści *Przepióreczki* i sądzi, że komedia ta tylko przypadkowym trafem dostała się pod światło kinkietów na teatralną estradę.

Ale to nie przypadek; *Przepióreczka* ma swój głęboki, choć ukryty sens — a sens ten jest znamieniem współczesności, które widz podświadomie wyczuwa i dlatego sądzę, że na zagranicznych scenach cieszyłaby się komedia Żeromskiego równym powodzeniem jak u nas.

Wiktor Frantz

SPRAWOZDANIA

W WARSZAWIE

W styczniu 1945 roku, po odrzuceniu frontu na zachód, wraz z tłumami powracających na gruzy Warszawian, coraz liczniej poczęli przybywać artyści: pisarze, malarze, aktorzy, rzeźbiarze, muzycy. W większości wypadków sytuacja ich była więcej niż ciężka. Jedyną „bratnią" instytucją urzędującą wówczas na terenie Pragi był Wydział Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego. Tam schodzili się wszyscy — tu zaczęły się formować pierwsze komórki organizacyjne życia kulturalnego — tu było centrum wiadomości o możliwościach pomocy, pracy, mieszkania i wyżywienia. Dzięki życzliwemu ustosunkowaniu się do naszych spraw ówczesnego prezydenta gen. inż. Spychalskiego — artyści otrzymali od Zarządu Miasta pierwszą pomoc materialną, a przedstawiciele związków artystycznych pomoc w organizacji życia swoich członków.

Warunki egzystencji były nad wyraz ciężkie. Warszawa w pierwszych tygodniach wolności stała się bazą przepływową większości pracowników sztuki. Nie wszyscy mieli możność, siły i odwagę, aby tu pozostać i pracować. Wielu odjechało z głębokim przekonaniem, że jeszcze przez wiele lat nie da się nic uczynić dla życia kulturalnego stolicy. Zostali bardziej uparci, bardziej „warszawscy". Nieco większy ruch osiedleńczy dał się zaobserwować dopiero wtedy, gdy władze zadecydowały, że Warszawa „pozostanie" stolicą Polski i gdy w fantastycznych warunkach lokalowych zaczęły się instalować urzędy państwowe. Zakres zadań rósł, rzekłbyś, z minuty na minutę — a ludzi było mało. Ściślej — mało było odpowiednio przygotowanych do rozwiązywania zagadnień organizacyjnych. Większość artystów, przebywających na terenie Pragi, została wciągnięta do pracy państwowej i samorządowej. Tu, gdzie były opracowywane projekty i rozstrzygane sprawy w skali ogólnopolskiej — tu była jednocześnie najgłębsza prowincja życia kulturalnego. Wychodził jeden skromny dziennik, ale za to nie bardzo punktualnie; jeden teatr robił wszystko co mógł, ale niewiele mógł; kilka głośników radiowych informowało na ulicach o tym, co się dzieje gdzie indziej. I to było wszystko. Biblioteki i czytelnie — zdewastowane.

Dopiero, kiedy uprzytomnić sobie obraz tamtych dni i postawić go obok dnia dzisiejszego, widać wyraźnie, jak wielkiego wysiłku dokonali ludzie pracujący w stolicy nad organizacją życia kulturalnego. Do zrobienia pozostało wiele, bardzo wiele. Nie wszystkie jednak rozwiązania mogą iść samodzielnie. Większość łączy się z całokształtem ogólnej odbudowy stolicy, tak jak odbudowa i uruchomienie drukarni łączyły się z odbudową i uruchomieniem elektrowni i jak kąpieliska z wodociągami.

Wszystkie odcinki poszły od zera w górę — jedne wyżej, inne niżej, ale wszystkie. Bodaj że najanemiczniej w porównaniu z innymi miastami Polski przedstawia się w Warszawie życie literackie. Odbyły się dotąd dwa poranki autorskie z udziałem: Heleny Boguszewskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Edwarda Kozikowskiego, Aleksandra Maliszewskiego, Wandy Melcer, Jana Nepomucena Millera, Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, oraz jeden poranek najmłodszych poetów jak Krzysztof Gruszczyński, Arnold Słucki i inni.

Ostatnio wznowione zostały „Środy Literackie" Zaw. Związku Literatów Polskich. Na pierwszej „Środzie" Maria Dąbrowska omówiła tło historyczne swego nowego dramatu pt. „Stanisław i Bogumił". Recytował art. dram. Marian Wyrzykowski. Na drugiej „Środzie" Jan Nepomucen Miller zapoznał słuchaczów ze swoim poematem.

Pisarze warszawscy korzystali dotąd z gościnności pism literackich wychodzących w innych miastach, sami nie posiadali żad-

nego. Jedynie działy literackie dzienników, trzeba przyznać, że coraz liczniejsze (obecnie posiadają je na terenie Warszawy *Rzeczpospolita, Nowa Epoka, Kurier Codzienny, Radio i świat, Walka ludu i Dziennik Ludowy)* dają im możność dotarcia do czytelnika, do słuchacza zaś audycje literackie Polskiego Radia, które dopiero po uruchomieniu Raszyna mogły stanąć na odpowiednim poziomie. Polskie Radio urządza w nowym studio publiczne słuchania audycyj Teatru Wyobraźni, cieszące się dużą frekwencją publiczności.

Dzisiaj posiada Warszawa nareszcie pierwszy miesięcznik literacki — *Lewy tor* (red. Teofil Wojeński). Z racji owego pierwszeństwa warto mu poświęcić nieco więcej uwagi. W słowie wstępnym od redakcji czytamy: „Wznawiając *Lewy tor* pragniemy przyczynić się do obudzenia świadomości tradycji frontu ludowego w Polsce wśród lewicowych kół inteligencji. Wielu spośród tych, którzy dopiero teraz, po wojnie względnie w czasie wojny „doszlusowali" do jednolitego frontu demokratycznego, wielu spośród młodych, wchodzących dopiero w szranki politycznego życia, nie zdaje sobie sprawy, że ideały i zasady kształtujące dzisiejszą rzeczywistość nie są dorobkiem ideologicznym czasu wojny, tym więcej nie są towarem ideologicznym importowanym z zewnątrz — ale są wyrazem żywego i głębokiego nurtu polskiego ruchu politycznego, mającego swoją bogatą tradycję".

Będzie wielką zasługą *Lewego toru*, jeżeli te całkowicie słuszne zapowiedzi zdoła on spełnić, i udowodnić zwłaszcza młodym, ich prawdę. W pierwszym zeszycie znajdujemy przeważnie nazwiska pisarzy przebywających dzisiaj w Warszawie, nazwiska dla zorientowanych w ideologicznych warunkach przedwojennych dające gwarancję, że wznowiony *Lewy tor* zaczyna od miejsca, gdzie przed wojną się urwał.

Pojawił się w sprzedaży dawno zapowiadany tygodnik BOS'u — *Skarpa warszawska*, mająca za zadanie informowanie społeczeństwa o planach odbudowy stolicy i o pracach już dokonanych. Z pierwszego numeru trudno się zorientować w jakiej skali wydawnictwo to będzie pożyteczne i celowe.

W najbliższym czasie ukaże się tygodnik *Warszawa* poświęcony sprawom kultury i sztuki.

Poza wydawnictwami o charakterze propagandowym ukazała się dotąd tylko jedna książka. Jest to wydany z zasiłku Resortu Oświaty, Kultury i Propagandy Zarządu Miejskiego tom wierszy Romana Sadowskiego pt. *Życie naprzeciw*. Duże zainteresowanie budzi nadawana przez rozgłośnię warszawską i drukowana w odcinku *Głosu Ludu* powieść radiowa *Stolica* pióra Poli Gojawiczyńskiej, zamieszkałej ostatnio w Warszawie. Akcja *Stolicy* rozpoczyna się w pierwszym dniu oswobodzenia miasta. Jest to epopeja walki i zmagań ludu warszawskiego przy budowie nowego życia.

Z bibliotek warszawskich dzięki pełnej poświęcenia pracy całego personelu, jeszcze w miesiącach zimowych została częściowo uruchomiona Biblioteka Publiczna. W najbliższym czasie Warszawa otrzyma drugą bibliotekę — otwarta zostanie Biblioteka Uniwersytecka, jedna z najbogatszych w Polsce, której zbiory zostały w znacznej mierze uratowane i zwiezione do stolicy.

Teraz o teatrze.

Pierwszy teatr w wyzwolonej stolicy powstał jeszcze na linii frontu, kiedy Praga była pod ogniem bateryj niemieckich. Kilku odważniejszych aktorów i kilka aktorek znajdujących się na ostrzeliwanym przedmieściu uznało, że teatr jest potrzebny — i teatr zaczął pracować. Wystawiono *Majstra i czeladnika*, bo to był jeden z nielicznych utworów, możliwych do realizacji, spośród znalezionych w prywatnych mieszkaniach Pragi. W zapełnionej codziennie sali grał teatr, póki „kuferek Berty" nie rozwalił budynku. Zaczęto się rozglądać za inną salą, ale nadeszła ofensywa styczniowa i trzeba było zakrzątnąć się przy organizacji stałych form pracy teatralnej. W chaosie pierwszych dni, tygodni, miesięcy, ten kierował wszystkimi sprawami, kto wykazywał najwięcej odwagi, inicjatywy i, powiedzmy, sprytu. Nie zawsze był to człowiek odpowiedni na stanowisko, którym go sytuacja obdarzyła. Sfery miarodajne przyjęły słuszną w takich wypadkach tezę: najpierw uruchamiać, a potem ulepszać. Warszawa (ściśle mówiąc: Praga) została uszczęśliwiona wieloma imprezami spod ciemnej gwiazdy. Wiele z tych imprez było wyjaskrawioną do ostatecznych granic szmirą. Brak było ludzi, aby pomyśleć o jakiejkolwiek robocie na serio. Artyści przybywali do Warszawy, rozglądali się, i „wstrząśnięci do głębi" zniszczeniem miasta odjeżdżali tam, gdzie mogłaby być mowa o pracy w normalnych warunkach.

Mimi to powstał Teatr Miasta Stołecznego Warszawy. Poziom przedstawień z wielu względów pozostawiał wiele do życzenia. Byłoby niesprawiedliwie zamknąć to zagadnienie jednym zdaniem — zapytajmy więc:

dlaczego? Zespół składał się z ludzi, którzy „gwizdnęli na wygody" i pozostali, by pracować dla swego rodzinnego miasta, ale był to przeważnie element młody, bez dłuższych lat rutyny scenicznej; był to poza tym element nie grający podczas okupacji, a więc ludzie, którzy weszli do pracy po dłuższej przerwie. Dekoracyj gotowych nie było. Nie było też materiałów na kostiumy i dekoracje. Dodajmy do tego bardzo złe zaopatrzenie żywnościowe i fantastyczne wprost warunki mieszkaniowe i komunikacyjne, a będziemy mieli obraz, o którym musimy powiedzieć: tak, to było złe, ale to jest historia.

Do historii też należą dzieje pierwszej szkoły dramatycznej na Pradze. Stworzył ją Janusz Strachocki w pierwszych dniach wolności. Zdawał sobie sprawę z tego, że nie wszyscy adepci są powołani do pracy na scenie, ale potrzebni przecie będą ludzie do tworzenia zespołów świetlicowych, do kierowania koncertami w klubach robotniczych, potrzebni będą żołnierze dla ogromnego frontu oświatowo-kulturalnego. Tak, jak do sali teatralnej szła codziennie publiczność przy akompaniamencie rozrywających się granatów i pocisków artyleryjskich, tak samo do szkoły dramatycznej przedzierali się słuchacze często przez bardzo eksponowane odcinki ulic. Z końcem sierpnia odbył się na zakończenie roku szkolnego popis szkoły. Mogliśmy stwierdzić, że cel, który sobie wyznaczył Strachocki, został osiągnięty w stopniu więcej niż zadowalającym.

Wróćmy do teatru. W miarę stabilizowania się stosunków teatralnych w Polsce, oraz w miarę coraz liczniejszego powrotu z tułaczki ludzi teatru, uzupełniały się i warszawskie zespoły. Obecnie z bardziej znanych są: Buczyńska, Gruszecka, Dominiak, Chmurkowski, Borowy, Bonacka, Dziewoński, Strachocki, Barszczewska, Wyrzykowski, Martyka, Koecher.

Dyrekcja Teatru m. st. Warszawy została powierzona Eugeniuszowi Poredzie, kierownictwo literackie objęła Janina Morawska. Teatr ten gra w trzech salach: przy ul. Zamojskiego 20, Szwedzkiej 4/6 na Pradze i na Marszałkowskiej, róg Hożej, w Warszawie. Niedługo zostanie otwarty czwarty teatr miejski. Będzie to Komedia Muzyczna, przy ul. Marszałkowskiej 8. Do ciekawszych pozycyj repertuarowych należy utwór Heleny Buczyńskiej pt. *Osobom obcym wstęp wzbroniony*. Jest to rodzaj reportażu scenicznego z jednej z kawiarni warszawskich, gdzie podczas okupacji niemieckiej kelnerkami były aktorki. Przez szereg dni Teatr m. st. Warszawy gościł na swej scenie zespół Teatru Wojska Polskiego z Łodzi. *Fantazy* Słowackiego wzbudził ogromne zainteresowanie widowni warszawskiej. Nic w tym dziwnego. Przedstawienie stoi na poziomie najlepszych teatrów przedwojennych Warszawy, a grali sami starzy znajomi Warszawy, z Narodowego i Polskiego. Zaczynają już powoli ściągać do Warszawy aktorzy zaangażowani w teatrze państwowym, który chyba już niedługo zacznie pracować w remontowanym obecnie gmachu Teatru Polskiego. Dyrekcja: Arnold Szyfman. Kierownictwo literackie: Jarosław Iwaszkiewicz. Na inaugurację pójdzie *Balladyna* Słowackiego. Poważną przeszkodą w uruchomieniu tego teatru jest brak mieszkań dla aktorów. Miejmy nadzieję jednak, że sprawa ta zostanie przez tzw. czynniki miarodajne szybko i przychylnie załatwiona. Tak to powoli życie teatralne stolicy dźwiga się do poziomu, o którym będzie można mówić poważnie.

Wielką kwestią jest tu jeszcze sprawa teatru małych form. To, cośmy widzieli dotąd, woła wielkim głosem o otwarcie wrót kryminału. (Jedyną pozycją wartościową była rewia *Budujemy Warszawę* w teatrze Centralnego Domu Żołnierza). Nad opanowaniem tego odcinka pracuje Wydział Estrady przy Departamencie Teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Oby tylko z większą energią wziął się do oczyszczenia terenu z różnego rodzaju zespołów „Asów", „Piątek", pseudo-domów kultury, „teatrów ludowych" i „koncertów aktualności".

Aleksander Maliszewski

LIST Z ŁODZI

(o literaturze i o teatrze)

Geografia kulturalna kraju ustaliła się już zapewne ostatecznie na dłuższy czas. Można narysować dziś mapę Polski i oznaczyć na niej środowiska kulturalne, ośrodki myśli, pepiniery twórczości artystycznej. Nieomal jak na staroświeckiej „mapie czułości"! Niewątpliwie: sztuka scentralizowana w Warszawie do września 39 roku oddziaływała zapewne słabiej na kraj, niż obecnie, gdy mamy tych central kulturalno-

artystycznych kilka. Tym niemniej dla mnie, warszawianina, który łączy w życzliwej pamięci obraz historii literatury ostatnich przedwojennych lat z historią obyczajów, dla którego grupa *Skamandra*, dziś już nieomal trzeciorzędowa formacja zamierzchłych czasów, związana jest, jak skamieliny z gablotką muzeum, z wdzięczną „górką" w popularnej warszawskiej „Ziemiańskiej", otóż dla mnie osobiście ta decentralizacja jest czymś przykrym. Lecz to oczywiście nie ma żadnego znaczenia. Konstatujmy natomiast fakty! I tak: są dwa ośrodki literackie — Kraków i Łódź. Każdy z nich ma inne warunki klimatyczne, czym innym żyje, ma inne zadania i cele. Niewątpliwie Kraków jest bardziej eklektyczny, bardziej, niech mi to wolno będzie powiedzieć, „przedwojenny". Łódź natomiast jest o wiele bardziej surowa, jednolita. Że tak jest niewątpliwie, o tym świadczą częste „ucieczki" literatów „łódzkich" do Krakowa. Jeśli można tu użyć jakiejkolwiek paraleli, to porównałbym Kraków do czarującego Wersalu. Sądzę, że atmosferze tej sprzyja architektura — dekoracja, która zasłania tło współczesności. W Łodzi, gdy spojrzeć z okna pięknego Domu Literatów, widać zachmurzony horyzont i kominy. Łódź jest bardziej podobna, jako środowisko literackie, do Paryża czasu Komuny.

Jak wygląda życie literackie w tym mieście? Nie możemy się pochwalić taką ilością imprez, jak krakowski oddział Związku Literatów. Odbyło się co prawda kilka wieczorów: były to wieczory autorskie lub prelekcje, że wspomnę tu tylko odczyt Jana Kotta o Conradzie. Wieczory autorskie „chwytały" słabo. Urządziliśmy, a raczej próbowaliśmy urządzić kiedyś ze Stanisławem Piętakiem wspólny wieczór autorski. Wieczór trzeba było odwołać, gdyż zebrało się zaledwie dwudziestu słuchaczy. Pocieszaliśmy się wtedy, że na kilka tygodni przedtem przybyły z Krakowa Julian Przyboś nie zebrał o wiele większego audytorium. Natomiast urządzaliśmy przez dłuższy okres czasu wewnętrzne wieczory autorskie połączone z dyskusją, w lokalu związkowym. W wieczorach brali udział m. in. St. Zakrzewska, Artur Sandauer, M. Jastrun, K. Gogolewska, J. E. Płomieński, spośród gości, którzy wygłosili w Związku prelekcje, wymienić należy Kazimierza Wykę.

W okresie wczesnej jesieni cykl ten przerwano. Mam niepłonne nadzieje, że w okresie zimowym zostaną te wieczory wznowione.

O ile bezpośredni kontakt ze słuchaczem nie bardzo dawał się nawiązać, o tyle prasa łódzka postawiona jest bardzo dobrze. W Łodzi są *Szpilki*, w Łodzi wreszcie wychodzi *Kuźnica*. Dotychczasowy miesięcznik przekształcił się obecnie na pismo tygodniowe. *Kuźnica* jest właściwym organem łódzkiego ośrodka literackiego. Jest to pismo o zdecydowanej postawie ideologicznej, żywsze niż dotychczasowy miesięcznik. *Kuźnica* ma określone postulaty w zakresie spraw kulturalnych. Humanizm oparty o należycie zrozumianą socjologię, wynikający stąd realizm w literaturze, platforma frontu demokratycznego i wyraźna segregacja zjawisk w polityce — oto zapewne postulaty nowej *Kuźnicy*. Trzeba przyznać, że takiego pisma brak było dotychczas w naszym życiu literackm. Ani eklektyczne w gruncie rzeczy *Odrodzenie*, ani katolicki *Tygodnik Powszechny*, nie oświetlały dotąd zagadnień tymi reflektorami, w jakie jest wyposażona *Kuźnica*.

Powstanie pisma niewątpliwie skupi jeszcze bardziej literatów łódzkich, wykreśli poza tym linie podziału zarówno na terenie Łodzi, jak i w skali ogólnokrajowej. Nie wiadomo bowiem dlaczego w ciągu kilkunastu minionych miesięcy staraliśmy się wszyscy upodobnić do siebie i zatracić cechy indywidualne, jak zwierzęta, które z pewnych względów przybierają barwy ochronne. Działalność *Tygodnika Powszechnego* z jednej a *Kuźnicy* z drugiej strony przerwie dla dobra literatury tę idyllę. Alea iacta est!

Wśród nowych łódzkich pism należy zwrócić uwagę na *Pobudkę* wydawaną przez Wojewódzki Komitet PPS. Jest to próba stworzenia pisma popularnego przeznaczonego w pierwszym rzędzie dla mas, będących w zasięgu PPS. Pierwsze numery spełniają poniekąd te zapowiedzi. Publicystyka jest interesująca, gorzej natomiast przedstawia się literacka strona pisma. Niewątpliwie w dalszych numerach i ta łuka będzie wypełniona.

Teatr łódzki jest zagadnieniem specjalnym. Pomijając już całą sprawę homeryckich bojów o salę teatralną między b. Teatrem Miejskim *in statu nascendi* i istniejącym Teatrem W. P., o którego działalności pisałem w poprzednim liście, musimy sobie zdać sprawę, że Łódź — miasto robotnicze, wymaga opracowania specjalnej polityki teatralnej, zwłaszcza w zakresie repertuarowym. W ostatnich miesiącach Teatr W. P., jako jedyny teatr w mieście, zmienił swój dotychczasowy kierunek repertuarowy.

Po czterech sztukach klasycznego repertuaru przystąpiono do realizacji przedstawień, które leżą raczej w kompetencjach teatru kameralnego, gdyby taki teatr w Łodzi był. Wobec tego, że takiego teatru ciągle jeszcze nie ma, Teatr W. P. wystawił *Niespokojną starość* Rachmanowa i *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego. Ostatnią premierą było *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza.

Niespokojna starość, sztuka radzieckiego autora, wywołała cały szereg opinij sprzecznych. I nic dziwnego! Sztuka omawia zagadnienie stosunku uczonego do rewolucji. Na dobitkę pokazuje nam wielkiego uczonego (wzorowanego podobno na Timiriaziewie, znakomitym rosyjskim botaniku) przemawiającego do odchodzących na front żołnierzy Czerwonej Armii. Rzecz dzieje się w roku 1917—18. Oczywiście, że sztuka jest propagandowa. Oczywiście, że ta propaganda ma określony kierunek. Trzy akty łagodnie przygotowują widza do czwartego, w którym nasilenie propagandowe przekracza u niejednego z widzów możliwość przyjęcia sztuki. Tłumacząc tę sztukę przypuszczałem, że tak właśnie będzie. Widownia bowiem łódzka chętniej słucha rewietek, których w Łodzi w bród. Ale zastanówmy się nieco nad widownią. Zdawałoby się, że widz łódzki to robotnik. Niestety tak nie jest. Widz łódzki, to mieszczuch, w najlepszym razie inteligent z Warszawy. Robotnik do teatru nie chodzi. Dlaczego? Możliwe, że ceny biletów są zbyt wygórowane, możliwe, że polityka oświatowa prowadzona jest wadliwie i zamiast udostępniać robotnikom normalne spektakle teatralne zarówno drogą zakupywania przedstawień, jak i przez organizowanie odpowiednich wprowadzających prelekcyj w te dni, kiedy przedstawienie jest zakupione, w Łodzi organizuje się spektakle rewii robotniczych i amatorskich przedstawień. Wydaje mi się, że w pierwszym rzędzie należałoby wprowadzić masy robotnicze do prawdziwego teatru, odpowiednio je przygotować do spektaklu, prowadzić robotnicze studia teatralne, jednym słowem pozyskać robotników dla sprawy teatru, a potem dopiero organizować ich publiczne występy. Autonomie i ghetta w dziedzinie kultury są zawsze niebezpieczne i prowadzą na manowce złego smaku i niskiego poziomu.

Lekkomyślna siostra Perzyńskiego była właściwie próbą galwanizowania nieboszczyka. Tym niemniej, mimo, że odbiega ona całkowicie od problematyki naszych dni, mimo, że konflikty moralne, jakie stwarza Perzyński, zostały już dawno zlikwidowane, patrzyliśmy na sztukę z zainteresowaniem. Zapewne: mieszczaństwo jest wieczne. Jeśli mówię mieszczaństwo, to mam na myśli te przymioty, w które wyposażył Perzyński bohaterów swojej sztuki: obłuda, kłamstwo, chciwość itp. Tylko że te same elementy dają dziś zupełnie odmienne konstrukcje. Próbujemy dopasować je do schematu Perzyńskiego. Nie pasują. To nic. Patrzymy na scenę jak na rozdział z historii obyczajów. Znajdujemy podobieństwa, rysy wspólne — i to jest racja wystawienia *Lekkomyślnej siostry* przez Teatr W. P.

Tym, którzy pamiętają warszawską premierę *Lata w Nohant* Teatr W. P. sprawił przykrą niespodziankę. Przedstawienie łódzkie było niestaranne, zatracało to, co w sztuce Iwaszkewicza jest dość istotne: umiar i delikatność. Obsada sztuki składała się z młodych i zdolnych aktorów teatru W. P. Niestety reżyseria zrobiła wszystko, by przedstawić nam i aktorów i sztukę z najgorszej strony.

Takim samym eksperymentem galwanizacyjnym była premiera *Panny Maliczewskiej* w Teatrze Powszechnym. Teatr Powszechny, który zawiesił obecnie przedstawienia, miał być właśnie tym teatrem, którego w Łodzi brakuje: teatrem kameralnym. Muszę przyznać, że próba była wielce udana. Szkoda, że po *Pannie Maliczewskiej* nie nastąpiły dalsze premiery. Wtajemniczeni twierdzą, że w sezonie zimowym Teatr Powszechny jako filia Teatru W. P. znów obudzi się do życia i odciąży scenę na ul. Cegielnianej, dając przedstawienia sztuk kameralnych. Mówią również o zorganizowaniu Teatru Poetyckiego. Ten teatr powstałby także jako jedno z odgałęzień Teatru W. P. W programie m. in. jest pono *Elektra* Giraudoux w znakomitym przekładzie Iwaszkiewicza i *Jak wam się podoba* w niemniej pięknym przekładzie Miłosza.

Pierwsza audycja „Estrady poetyckiej" była pomyślana z gruntu fałszywie. Uzyskaliśmy dzięki błędnej linii reżyserki (p. Wiercińska) obraz poezji w krzywym zwierciadle mesjanistyczno-boleściwej koncepcji.

Przechodząc do teatrów lżejszego kalibru trzeba stwierdzić, że w tej dziedzinie panuje jeszcze istny chaos. Prawdopodobnie teatr małych form skończył się wraz z zamknięciem pewnego okresu historycznego. Wyznam otwarcie, że o ile przedwojenna rewia w dobrym stylu była ciekawa i zabawna, o tyle obecnie czynione w Łodzi

próby jej wskrzeszenia budzą we mnie raczej uczucia odmienne. „Syrena", teatr aktualności pod dyrekcją Jerzego Jurandota, wystawiła dwa programy rewiowe. Pierwszy był nadspodziewanie słaby. Drugi, *Prawo do śmiechu* jest na znacznie wyższym poziomie. Interesującym zjawiskiem jest niewątpliwie to, że najlepsze „numery" to numery stylizowane: urocze piosenki Berangera, „pure nonsense", prawie surrealistyczny skecz *Postrach Paryża* oparty na tym, że aktorzy wykonywują dosłownie czytany głośno tekst, stylizowany oczywiście, starego francuskiego awanturniczego romansidła. Efekt niezmiernie zabawny. Aktualna satyra polityczna i obyczajowa raczej nuży. Znów powiedzonka o demokracji, o PPR, o dostojnikach miejskich, którzy nb. podobno żądali skreślenia swoich nazwisk, o szabrze, o zachodzie, Jeleniej Górze itd. Trudno oczywiście kwestionować racje istnienia tych imprez. Trudno! Skoro publiczność chętniej chodzi na przedstawienia „lekkie", to trzeba tylko dbać o to, by stały mniej więcej na poziomie.

Temu wymaganiu, z teatrów łódzkich mniejszego kalibru, odpowiada tylko „Syrena" i Teatr Domu Żołnierza, który od siedmiu tygodni wystawia popularne widowisko muzyczne *Droga do Ciebie*.

Nowy sezon przygotuje nam niewątpliwie szereg niespodzianek. Wiadomo m. in. że przy Teatrze Domu Żołnierza powstanie teatr kameralny z prawdziwego zdarzenia, z dobrym zespołem aktorskim i ambitnymi zamiarami repertuarowymi. *Pigmalion* Shawa, *Ożenek* Gogola itp. Jeśli zamiar ten nie spali na panewce, jeśli teatr powstanie, to życie teatralne Łodzi wiele zyska. Jeżeli jeszcze odpowiednie czynniki ułatwią zaktywizowanie mas łódzkich dla spraw teatru, to Łódź, jakkolwiek pozostanie w tyle za Krakowem, z jego różnorodnymi teatrami, stanie się jednym z poważniejszych ognisk kultury teatralnej.

Należałoby jeszcze dla wyczerpania spraw teatru wspomnieć, że w Łodzi odbył się zjazd pedagogów teatralnych. Na zjeździe wysunięto cały szereg postulatów w zakresie uspołecznienia teatru i przyszłych jego współtwórców. Sprawy te omawiał m. in w swoim referacie aktor Kazimierz Wilamowski.

Z towarzystw, które działają w Łodzi i w wielkiej mierze aktywizują kulturalne życie miasta, należy wymienić Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Staraniem Towarzystwa organizowane były pokazy filmów radzieckich i prelekcje dla robotników w świetlicach robotniczych i w sali Robotniczego Domu Kultury. Poza tym Towarzystwo zorganizowało, względnie ułatwiło organizację występu radzieckiego frontowego zespołu jazzowego. Planowane są wieczory literackie, pokazy filmowe, wreszcie akcja wydawnicza. Niedawno odbyło się tu inauguracyjne zebranie Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Francuskiej.

Robotniczy Dom Kultury prowadzi od wielu miesięcy akcję oświatową wśród mas robotniczych. Z przyjemnością oglądałem kiedyś amatorskie przedstawienie robotnicze, w czasie którego odegrano fragmenty *Kordiana* i *Nocy Listopadowej*. Z mniejszą natomiast dowiedziałem się nieco później, że zespoły robotnicze, względnie świetlice zamierzają wystawić rewie.

Na zakończenie wspomnę jeszcze o Teatrze dla dzieci „Bajka". Teatr rozpoczął swoją wielce pożyteczną działalność wystawiając w przeróbce K. Gogolewskiej bajkę *O Janku co psom szył buty*. Można by sprzeczać się co do wielu punktów tego spektaklu. Zwłaszcza co do tekstu i reżyserii. Niewątpliwie jednak teatr taki jest konieczny w tak wielkim jak Łódź mieście. Następną premierą będzie popularna andersenowska bajka o *szatach księcia* w przeróbce scenicznej Jana Rojewskiego.

Taki jest mniej więcej bilans kilkumiesięcznego życia kulturalnego Łodzi. Nie wszystkie możliwości zostały zapewne wykorzystane. Nie uwidoczniły się zapewne jeszcze ambicje pisarzy, nie rozkwitły całkowicie talenty aktorów, inwencje reżyserów, organizacyjne zdolności kierowników teatrów i domów kultury. Trudno jest po sześcioletnim milczeniu wołać pełnym głosem. Kultura nie znosi skoków, rozwija się zgodnie z ekonomiką, z warunkami społecznymi, wraz z całym złożonym systematem życia narodu. Łódź będzie probierzem, którym ocenić będzie można przydatność sztuki w nowej epoce. Właśnie Łódź, jako miasto robotnicze. Dotychczas jednak wydaje mi się z doświadczeń Łodzi, że niewiele się zmieniło. Po dawnemu jedynym konsumentem pism, widzem teatralnym, słuchaczem koncertowym jest inteligent. W foyer teatralnym, z *Kuźnicą* lub *Odrodzeniem* w ręku spotykam te same znajome postaci. Powiecie, że to dlatego, że *Odrodzenie* trudne, a *Kuźnica* nudna, że Molier niezrozumiały, a Słowacki nuży? Nieprawda. Widziałem widownię moskiewskiego Mchatu i abonamenty czytelników moskiewskich bibliotek. To nie sztukę należy upra-

szczać, trzeba komplikować ludzi, trzeba ich uczyć sztuki. A wtedy robotnicy z Bałut będą jeździć na spektakle Hamleta z takim samym zapałem, z jakim dziś nowobogaccy z Piotrkowskiej biegną na *Kokosowy interes* do letniego teatrzyku.

Paweł Hertz

LIST Z POZNANIA

Poznań nie należy do tych szczęśliwych miast, z których ofensywa radziecka w swym błyskawicznym pochodzie wymiotła żołnierza niemieckiego. Zbyt dobrze zdawali sobie sprawę strategicy niemieccy na czym polega jego militarne znaczenie. Po panicznej ewakuacji Niemców i po upadku Ławicy, gdy zdobywano dosłownie dom po domu, a w oczyszczonych już dzielnicach organizowały się pierwsze urzędy i instytucje, padła wreszcie broniona przez miesiąc cytadela. Miasto w perfidny i planowy sposób zostało zniszczone przez broniących się rozpaczliwie Niemców, którzy umieszczali swe gniazda oporu w zabytkowych gmachach, a przy wycofywaniu się palili je techniką zawodowych podpalaczy. Śródmieście, Stary Rynek, dzielnica za Wartą, nie posiadają dosłownie domu, który by nie ucierpiał od działań wojennych. A przecież wszystkie te zabytki, począwszy od Biblioteki Raczyńskich, Pałacu Działyńskich, Ratusza, a skończywszy na Tumie, były chlubą i miłością miasta.

O tym, w jak szybkim tempie potrafił Poznań znormalizować znośne warunki życia, może najlepiej powiedzieć ten, kto go widział w kilku fazach odrastania. Pośród wszystkich zewnętrznie widocznych zdarzeń, towarzyszących tworzeniu nowej rzeczywistości polskiej, w głębi zburzonego miasta nurtuje cicha, na pozór nie efektowna w szczegółach praca. Przysłowiowy pęd do „porządku" i ładu nie uległ deprawacji ani załamaniom. Z dnia na dzień znikały w jakiś czarodziejski sposób stosy gruzów tarasujące ulice (widziało się setki dzieci szkolnych, harcerzy, układających piramidy cegieł), wznosiły się wysokie rusztowania i świeża czerwień dachów radośnie strzelała ku wiosennemu niebu. Budowano pospiesznie nie w wielkich słowach, ani projektach, lecz w trudzie wyrobniczych rąk, w warunkach nieraz najfantastyczniejszych. Znajomi, którzy wracali, lub przypadkowo zahaczali o Poznań, byli zaskoczeni postępem prac. Tłumaczyłem im tajemnicę: Bo u nas jest wszystko po prostu tak, jak być powinno. Jeśli się oczyszcza jezdnię, to wozy nie są naładowane meblami, czy też gronem szabrowników wracających z zachodu, ale gruzem. A jeśli się kwestuje na odbudowę miasta, to pieniądze z pewnością wpłyną na ten cel.

Do dymiących jeszcze gruzów, nim zamilkły ostatnie huki dział, wracali wysiedleńcy ze wszystkich stron Polski, gnani sześcioletnią tęsknotą. Różnice jakie wytworzyła ta przymusowa emigracja między społeczeństwem wysiedlonym, a pozostawionym na miejscu, stawały się niejednokrotnie dość jaskrawe, powodując sporo nieporozumień. Pierwsi, nie pozbawieni w tak zwanym Gubernatorstwie pewnych okruchów swobody, o szerokiej i karkołomnej nieraz inicjatywie, karmieni w walce podziemnej ideą buntu, napotykali u pozostawionych braci na przygnębienie (choć i tu nie brakło zdecydowanej postawy) i pewien lęk, omal że zwierzęcy, przed własnym cienem. Różnice te jednak, wkrótce złagodzone, utemperowały zbyt wybujałych i ożywiły zbyt przygaszonych. W budowaniu nowej przyszłości nie było czasu na rozdźwięki, gdy cel tak widoczny i dla wszystkich wspólny!

Sześcioletni prawie okres okupacji Poznania, jeśli chodzi o życie kulturalne miasta, jest okresem przymusowego letargu. Wszelkie oznaki ruchu były bezwzględnie tępione. Zważywszy jeszcze na fakt, że cała inteligencja skazana była na przymusową emigrację, lub częściowo zesłana do obozów, nie można się dziwić martwocie miasta. Z chwilą jednak wyzwolenia, to samo społeczeństwo rozdzielone z najistotniejszym duchem — swą inteligencją, potrafiło odżyć na nowo. Pośród najbardziej palących kwestii aprowizacyjno-mieszkaniowych nie zapomniano o życiu kulturalno-artystycznym. Były to wysiłki szczere, spontaniczne, często może prymitywne, jak u ludzi, którzy wszystko straciwszy, muszą zacząć od nowa. Dopiero fala powracających wplotła się wzmogła silnie budzony rytm nowego życia. Pierwsze „Czwartki Literackie", pierwsze poranki artystyczne i pierwszy, a szczęśliwie ostatni numer czasopisma literackiego *Zdroje*, choć pozbawione wartości artystycznych, są wysiłkiem ludzi, rozumiejących naglącą potrzebę odbudowy zniszczonego doszczętnie życia kulturalno-artystycznego. A praca ta nie była łatwa z powodu dewa-

stacji jakiej uległy biblioteki, muzea i wszystkie inne instytucje, których istnienie i świetne często tradycje przekreśliła brutalna okupacja hitlerowska. Już dziś w retrospekcji półrocznych zmagań i szamotań z piętrzącymi się nieraz trudnościami można stwierdzić, że Poznań osiągnął wiele.

Stosunkowo duża ilość imprez artystycznych, jak na warunki zniszczonego Poznania, nie zaspokaja ani w części ich głodu. Społeczeństwo jest wyraźnie spragnione przeżyć tego rodzaju, bez względu na ich obiektywną wartość. Ta wyjątkowa chłonność słowa i muzyki polskiej, ma przecież logiczne uzasadnienie w sześcioletnim jej skrępowaniu. Dodać należy, że stosunek społeczeństwa do przejawów życia teatralnego nie jest znowu wyjątkowym zjawiskiem współczesnej chwili. Całkowite zrozumienie i jak gdyby moralny obowiązek popierania sztuki istniał zawsze w zrównoważonym i pełnym „solidnych ambicyj" społeczeństwie poznańskim. Świadczył o tym choćby wysoki poziom i nieprzerwana żywotność opery, w czasach, kiedy warszawska przechodziła swoje upadki i ponure historie.

W tej chwili posiada Poznań dwa teatry: Teatr Polski i Teatr Nowy. Teatr Polski, który w morzu płomieni cudownym jakimś sposobem ocalał, rozpoczął swój sezon już w kwietniu *Przepóreczką* Stefana Żeromskiego. Zasługa to niewątpliwie dyr. Władysława Stomy i aktorów. Płytka i niejednokrotnie mijająca się z celem dyskusja nad wartością i aktualnością *Przepióreczki* nie przeszkadzała temu, że sztukę grano przy pełnej widowni około 40 razy. Podobnie *Damy i Huzary* Fredry osiągnęły prawie 50 przedstawień, przy wykupionych już naprzód biletach. Oklaski zbierał najczęściej sam autor, bo deklamacja pięknego wiersza fredrowskiego i gra artystów, przeradzająca się często w tandetną farsę, nasuwała smutne refleksje nawet wśród najbardziej spragnionych słowa polskiego. Trzecią z rzędu tragikomedię kołtuńską Zapolskiej *(Moralność Pani Dulskiej)*, mimo 50-ciu z górą przedstawień przyjmowała publika dość obojętnie, choć na ogół sama sztuka grana była poprawnie. Prapremiera Wandy Karczewskiej *Ziemia Oskarża* jak było do przewidzenia, osiągnęła nadzwyczajny sukces kasowy i choć grana już teraz na przemian z *Maturą*, przyciąga jeszcze zawsze tłumy ludzi żądnych sensacji. Nad jej wartością artystyczną nie ma powodu zastanawiać się. Jest to widowisko reportażowo-filmowe zamknięte w szeregu obrazów luźno połączonych osobą Jana Emanuela. Tendencja tej sztuki streszczająca się w budzeniu nienawiści do Niemców i czuwaniu nad ich pozornym rozbiciem, jeżeli może być celem, czy założeniem artystycznym, w co należy bardzo wątpić, jest wyraźna i spełnia swoje zadanie. Bolesna rzeczywistość wojenna w swym prymitywnym i brutalnym ujęciu scenicznym jest wręcz fałszywa, o czym świadczy niejednokrotnie rezonans widowni. W przykrej scenie z radnymi, rozciągniętej niewspółmiernie na cały obraz, a potraktowanej farsowo, publika zachłystuje się od śmiechu, choć efekt powinien być wręcz przeciwny. Sama postać Jana Emanuela (sylwetka papierowa) przechodząca szereg upadków charakterystycznych dla natur słabych, staje się nagle w końcowym obrazie symbolem nowej rzeczywistości. Efekty świetlno-akustyczne i muzyczne, mające techniką filmową potęgować grozę nastroju, często zawodzą. Z kolei grana jest obecnie *Matura* ciesząca się przed wojną wielkim powodzeniem, z doskonałą kreacją Nuny Szczurkiewiczowej.

Radosnym faktem dla Poznania są niedawne narodziny Teatru Nowego, który w rekordowym tempie przygotował *Śluby Panieńskie* Fredry na inaugurację swego sezonu. Dyr. Szczerbowski wykazał tu maksimum zaradności i ruchliwości walcząc nie tylko z technicznymi trudnościami. Wydaje się, że Teatr Nowy, w projekcie wystawienia Szekspira czy Wyspiańskiego obrał wyraźną linię wytyczną, czym sprawi niemało kłopotu dyrekcji Teatru Polskiego, gdzie wybór sztuki zależy raczej od przypadku. Reżyseria *Ślubów*, oraz pomysłowe dekoracje Szpingera zastąpiły nawet brak kurtyny, tak niezbędnego zdawałoby się rekwizytu teatralnego. O ile role męskie (szczególnie Radost w kreacji Tadeusza Chmielewskiego) stanęły na wysokości zadania, o tyle role kobiece sprawiły niemiłe rozczarowanie, świadczące o braku kultury słowa i zrozumienia epoki fredrowskiej. Aniela (Sroczyńska) swym drewnianym głosem i postawą psuła partnerowi najpiękniejszą scenę pisania listu, a Klara (Skubniewska) o temperamencie i ruchach „współczesnej dziewczyny", jakże bardzo rozminęła się ze stylem panienki z dworu szlacheckiego.

Tradycję pugetowskiej „Różowej kukułki" i różnych efemerycznych „Kaktusów" podtrzymuje kabaret literacki „Kukułka" — satyrą, piosenką, czy liryką, w kawiarni „As", niezbyt szczęśliwie, jeśli chodzi o architekturę wnętrza, służącej tym imprezom. Prócz utworów o wypróbowanej tradycyjnej war-

tości, prezentują się nowe, witane owacyjnie przez publikę, pióra Kołonieckiego, Sojeckiego, Strugarka, czy Krokowskiego. *Podkasana Kukułka* częstokroć gorszy w sposób może niewłaściwy licznie zebranych słuchaczy.

Pisząc już o teatrach nie można pominąć nader miłego zjawiska jakim jest fakt istnienia od kwietnia Teatru Marionetek, sięgającego na swe bajki tłumy najmłodszych i starszych dzieci.

Atrakcją przedwojennego Poznania nie tylko dla najbliższej okolicy, była Opera, która najtrudniejsze czasy kryzysu przetrwała dzielnie, nie obniżając swego poziomu. Z jej losem i rozkwitem nierozdzielnie związana jest postać dyr. Latoszewskiego. Zapowiedź powrotu Latoszewskiego do Poznania może być równoznaczna z wskrzeszeniem świetnych tradycji. Bo mówiąc szczerze brak jej nie tylko najpotrzebniejszych akcesoriów, które przy sukcesach kasowych, jakie bezustannie święci, z łatwością da się skompletować, ale brak jej — co najważniejsze — przedwojennych artystów. Wysiłek w kierunku dźwignięcia Opery poznańskiej, uwieńczony dużym sukcesem, jest bez wątpienia historyczną zasługą dotychczasowego dyr. Wojciechowskiego. Byłem sam świadkiem jakie trudności sprawiało zgromadzenie rozpierzchłej orkiestry, czy kwestja kostiumów stylowych! Z poranków wokalno-rewiowych zabarwionych nutą patriotyczną, a grzeszących często niebywałym poziomem, w huraganowych oklaskach wdzięcznej jeszcze za wszystko co polskie publice, urodziła się pierwsza po wojnie „opera ludowa" — *Krakowiacy i Górale* (Słowa J. N. Kamińskiego, muzyka Karola Kurpińskiego). O jej pełnej wdzięku miernocie nikt z nas nie wątpi. Jednakowoż będąc dalszym ogniwem poranków artystycznych, cel swój spełniła zaszczytnie. Przeszło 50 wieczorów oklaskiwano hucznie, każdy dowcip aktualny w zmodyfikowanych niezręcznie przyśpiewkach ośmiano najszczerzej. Barwne i pomysłowe balety potrafiły zaspokoić stęsknioną publikę. Scena obrotowa (nowość powojenna) oraz doskonale pomyślane dekoracje Szpingera przysłużyły się walnemu sukcesowi. Po *Krakowiakach* wystawiono *Rigoletto* z gościnnym występem Gildy Korff-Kaweckiej, oraz Ewy Bandrowskiej-Turskiej. Partię księcia śpiewał ulubieniec Poznania Woliński. *Wesoła Wdówka*, niezawodna kasowo, jest pierwszą z operetek powojennych, graną z niesłabnącym powodzeniem. Głosowo obsadzona bardzo słabo (szczególnie Laskowska w roli popisowej nie wychodzi poza ramy przeciętności) ratowana jest pięknymi baletami i czarującą dekoracją.

Jeśli Opera częściowo potrafi zaspokoić głód muzyki, to w zupełności zastępują ją liczne koncerty solowe, symfoniczne i kameralne. Poznań nie zdobył jeszcze osobnej sali koncertowej i kątem gości swych muzyków w Teatrze Wielkim, Polskim, a ostatnio w Auli Uniwersytetu. Pośród koncertów solowych poświęconych w większości utworom Szopena usłyszano dawnych ulubieńców: Łukasiewicza, Lisickiego, Konatkowską, Szpinalskiego, oraz śpiewaków: Fedyczkowską, Zawadzką, Szabrańską i Wolińskiego. Koncerty symfoniczne dyrygowane przez Jahnkego i Weigta świadczą o dużej kulturze i usilnej pracy całego zespołu. Każdy nowy występ jest ważnym krokiem naprzód. W programie grano między innymi: Beethovena, Dvoraka, Czajkowskiego, Żeleńskiego, Griega, Noskowskiego. Życie muzyczne Poznania jest tak szeroko rozbudzone, że w swych rozlicznych przejawach z trudnością można je ująć w krótkim przeglądzie. Na specjalne wyróżnienie zasługuje koncert kameralny, ze względu choćby na interesujący program z Sonatą skrzypcową Francka, kwintetem fortepianowym Zarębskiego, oraz klarnetowym Mozarta.

Omawiając przejawy życia teatralno-muzycznego nie od rzeczy będzie wspomnieć o licznie powstających chórach i o zorganizowaniu studia dramatycznego pod kierownictwem Nuny Szczurkiewiczowej. Jak dotąd, mieliśmy już udane próby chórów, wychowanych na wiecznie żywej tradycji ks. Gieburowskiego, lecz o popisach Studia dramatycznego — jakoś głucho!

Pośród imprez literackich głęboko sięgających do przedwojennej tradycji Poznania na pierwszym planie stoją bez wątpienia „Czwartki Literackie". Niestety historyczna sala Pałacu Działyńskich, goszcząca ongiś Libelta, Moraczewskiego, Koźmiana i wielu innych, z tradycją czwartków Heliodora Święcickiego, a od roku 1934 skupiająca ruch kulturalny całego Poznania, padła ofiarą wojny. Mimo braku Pałacu Działyńskich idea czwartków jest ciągle żywotna. Poprzez pierwsze próby organizowane nie dość wprawnie o mdłym i słabym często programie, nowy sezon zgromadził z powrotem tłumy wiernych słuchaczy, w oparciu się o nowych prelegentów i pasjonujące tematy. Wyróżnić należy udany wieczór autorski Jarosława Iwaszkiewicza, oraz doskonałe prelekcje: prof. Szweykowskiego *Programowa powieść Prusa o polskim chłopie*

i prof. Pollaka *O człowieku wiecznym Mickiewicza*. Nie wiem czy znajdzie się w innym mieście tak wdzięczna i żywo reagująca publiczność, jak na „Czwartkach Literackich". Jest to zresztą komplement wyrażony przez autorów zjeżdżających do Poznania z gościnnymi występami.

W połowie czerwca powołano na nowo do życia Towarzystwo Literackie im. Jana Kasprowicza, zorganizowane z inicjatywy zarządu Muzeum Miejskiego. Towarzystwo nawiązujące do działalności przedwojennej, spełnia doniosłą rolę w szerzeniu i pielęgnowaniu kultu poety. Prowadząc badania nad twórczością Kasprowicza, staje się poważnym ośrodkiem ruchu kulturalno-literackiego w Wielkopolsce.

Inną odmianą „Czwartków", bo zacieśniającą kręgi do kilku zaledwie uczestników, są wieczory dyskusyjno-autorskie młodych polonistów Uniwersytetu Poznańskiego, sięgające tradycją także w przedwojenne czasy. Najistotniejszą ich wartość stanowią gorące dyskusje dotyczące nowych zjawisk artystyczno-literackich. Ciekawie także przedstawia się program literacki radia poznańskiego.

W wydawnictwie czasopism literackich został Poznań bezwzględnie zdystansowany przez inne miasta. Po *Zdrojach* o niefortunnym i krótkotrwałym żywocie zaczęło wychodzić *Życie Literackie* początkowo pod redakcją Iwaszkiewicza, a obecnie Bąka i kolegium. Pismo to, mimo wysokiego poziomu i płaczliwych, jak bywało, nawoływań redaktora w stronę opieszałego czytelnika, nie potrafi obudzić żywszego zainteresowania, właśnie przez swoją nieokreśloną postawę wobec współczesności. Artykuły dyskusyjne w rodzaju rozważań nad *Ziemiami Zachodnimi w układzie geokulturalnym Europy* w założeniach przesądzają swą żywotność. *Głos Wielkopolski* w każdorazowym niedzielnym dodatku literackim nie wnosi stałych wartości. Podkreślić jeszcze należy, że krytyka teatralna, reprezentowana w tych pismach (wyłączywszy recenzje z imprez wokalno-muzycznych), idzie po linii wydatnie pochyłej.

W statystyce pism, Poznań, który przed wojną figurował na drugim miejscu i dziś nie pozostaje w tyle. Prócz jednego dziennika ukazuje się 7 tygodników, 4 dwutygodniki, 3 miesięczniki. Na wyróżnienie zasługuje estetycznie wydany organ Towarzystwa Miłośników Miasta Poznania pt. *Kronika stołeczna miasta Poznania*, oraz *Przegląd Zachodni* — miesięcznik Instytutu Zachodniego i *Polska Zachodnia* — tygodnik Polskiego Związku Zachodniego, zaspokajający tak ważne potrzeby związane z kwestią historii i osadnictwa ziem odzyskanych.

W salach Muzeum Wielkopolskiego, jednego z nielicznych ocalałych gmachów na Placu Wolności, otwarto w czerwcu pierwszą po 6 latach wystawę plastyków poznańskich. Pośród obrazów i rzeźb spora liczba wystawionych prac była związana tematycznie z ostatnimi wypadkami Poznania, a więc: zdobycie cytadeli, miasto w ruinach, walki uliczne... Ciekawie przedstawia się także pokaz malarstwa polskiego z 19 i 20 wieku, oraz malarstwa europejskiego z epoki renesansu i baroku.

Rabunkowa i niszczycielska polityka najeźdźcy pragnęła przekreślić nasz cały dorobek kulturalny. Zamierzenia jej zostały częściowo zrealizowane. Dlatego też tym większą czcią otaczamy nieliczne ocalałe dzieła sztuki i książkę polską, która po Warszawie doczekała się u nas najsmutniejszego losu. Z bibliotek ocalała w całości tylko Uniwersytecka. Spłonęły prawie doszczętnie bezcenne zbiory wraz z rękopisami Raczyńskich, częściowo Biblioteka Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Rozproszeniu i zniszczeniu uległa Biblioteka im. Kraszewskiego i Towarzystwa Czytelni Ludowych. W lipcu otwarto jednak Bibliotekę Publiczną, która w początkowym stadium posiadała 8000 tomów.

Półroczny z górą bilans, biorąc pod uwagę zniszczenie materialne i kulturalne miasta, przedstawia się mimo pewne braki imponująco. Poznań jest miastem, w którym pozytywne osiągnięcia nie są kresem ale początkiem wytrwałej i uporczywej pracy wzwyż. Wydaje się, że pamięta on dobrze o roli — jaką ma spełnić nie tylko wobec dawnych, ale świeżo przyłączonych ziem. Z pewnością w niedalekiej przyszłości wrócą do niego ci, których odstrasza swą ruiną, a których przyjmował w czasach świetności staropolską gościnnością.

Mam w tej chwili żal do Krakowa, że przygarnął zbyt wiele sław i talentów, lubiących nota bene wygodną egzystencję. Poznaniowi zostały niestety okruchy. Jak entuzjastycznie przyjmowany jest u nas każdy prawdziwy artysta, zjeżdżający na gościnne występy! Czyżby Poznań nie zasłużył na lepsze względy, jeśli potrafi ocenić prawdziwą sztukę?

A jednak utajony nurt bije nieustannie o brzegi wszystkich jego dni powszednich.

Bogdan Zakrzewski

PIERWSZY SEZON MUZYCZNY W KRAKOWIE

Celem tego sprawozdania jest wyrażenie możliwie obiektywnej oceny o pierwszym powojennym sezonie koncertowym Krakowa. Zadanie to jest na pewno zadaniem niełatwym. Rzecz jasna, można uprościć sprawę obiektywizmu sympatią lub powagą — lecz właśnie chodziłoby tu o wyznaczenie kryteriów zapewniających możliwie właściwą sprawiedliwość.

Warunki ogólne, które nadały owemu sezonowi charakter permanentnej improwizacji prowokują do sądów łagodnych lub co najmniej troskliwie łagodzonych. A więc: brak materiału nutowego, instrumentów właściwej jakości i zespołowego doświadczenia utrudniał pracę grup orkiestralnych — trudna sytuacja materialna, dorywczość życia pierwszych miesięcy wolności i w wielu wypadkach niedostatek własnych warsztatów komplikował położenie solistów. To wszystko już może być powodem pobłażliwości starannie przestrzeganej. Ale równocześnie da się powiedzieć: to może stać się pretekstem do zbytecznego pobłażania. Należy wybrać więc zasadę: czy powinno stosować się ocenę artysty pamiętając o warunkach jego pracy, a więc o pozaartystycznej przyczynie wyników nie zawsze najlepszych — czy też powinno się pamiętać jedynie o artyzmie i nie brać pod uwagę żadnych względów ubocznych. Tolerancja dyktuje pierwszą z tych zasad, — drugą: surowa dbałość o sztukę. A dalej: należy pamiętać, że w ocenie dzieła sztuki naczelną zasadą może być tylko troska o artyzm najwyższy. Jak więc powinno się nie zapominać o wszystkich trudach i przeszkodach organizacyjnych, materialnych itp. w ocenianiu całokształtu sezonu i jego linii rozwojowej, tak kilka zdań poświęconych każdemu dziełu sztuki tzn. każdemu koncertowi z osobna, musi dyktować jedynie to, o czym wspomniano: surowa dbałość o sztukę najlepszą.

FILHARMONIA

Wspominając pierwsze koncerty symfoniczne należy unikać entuzjastycznych ocen. Staranność, sumienność i właściwy ogólny sens koncepcyj muzycznych nadały tym występom charakter zapewne dobrej, ale równocześnie dość przeciętnej imprezy. Były to raczej próby, publiczne odrabianie elementarza koncertowego, niż dzieła sztuki. Nie należy zresztą uważać tych zdań za zarzut lub atak. Bowiem oczywistym jest fakt, że o wartości zespołu decyduje bez porównania silniej wewnętrzna równowaga i uzyskanie właściwych proporcyj, niż jednostkowe wartości artystyczne. Póki zespół nie odnajdzie się wzajemnie, póty nie można mówić o prawdziwym artyzmie — winę ponosi tu przede wszystkim zbyt krótki czas pracy zespołu — brak zestrojenia instrumentu.

Przegląd pierwszych występów orkiestry sugeruje określenie, którego już tu użyto: „permanentna improwizacja". Inauguracyjny koncert muzyki polskiej był po sześcioletnim jej milczeniu radością niewątpliwie niezwykłą. Jak na debiut stał on zresztą na poziomie zadowalającym, w szczególności miłe wspomnienie należy się wykonaniom *Uwertury koncertowej* Szymanowskiego i pełnej wdzięku, polotu (i doskonałej znajomości rzemiosła) *Oginskianie* — stylizacji polonezów Michała Kleofasa Ogińskiego adaptowanej do współczesności przez Romana Palestra. Był to wbrew mym wstępnym uwagom koncert z prawdziwego zdarzenia. Niestety następne — to wyraźne obniżenie lotu. Pierwszy z nich godny uwagi, to poranek Filharmonii, na którym po raz pierwszy zaprezentowano publiczności krakowskiej powojenną nowość: 136 Psalm *Ojczyzna* Feliksa Nowowiejskiego. Kompozycji tej na pewno nie należy uważać za rewelację — świadczy ona o zachowywaniu w sposób nieco konwencjonalny tradycyj młodopolskich. Wykonanie Psalmu było debiutem chóru Filharmonii — debiutem bezsprzeczne udanym. Powtórzenie *Uwertury* Szymanowskiego po raz pierwszy dało przeczuć rzeczywiste możliwości orkiestry — ale *Odwieczne pieśni* Karłowicza wykazały dokładnie, zbyt może nawet dokładnie, jej braki.

Za pierwsze koncerty legitymujące się wyrównanym, a chwilami bardzo dobrym poziomem uważam poranek symfoniczny dyrygowany przez A. Malawskiego (bardzo interesujące opracowanie *Wełtawy* Smetany) i koncert prowadzony przez Z. Latoszewskiego. Szczególnie drugi rozczarował w dodatnim sensie wyznawców muzyki symfonicznej — uwerturę Kurpińskego, *Popołudnie fauna* Debussy'ego i *Tańce z Galaty* Kodaly'ego opracowano już nie tylko solidnie czy starannie (bo tego rodzaju przymiotniki mogą mieć sens dość wieloznaczny), ale z prawdziwym nerwem i talentem muzycznym. Szczególnie w *Popo-*

łudniu fauna zamysł interpretacyjny dyrygenta i orkiestra — smyczki i drzewo — musiały zadowolić smak nawet szczerze wybredny. Żałuję tylko, że świetnie opracowane *Tańce z Galaty* nie zaprezentowały jako kompozycja żadnych poważnych wartości: jest to dzieło efekciarstwa i łatwego epigonizmu. Uważam, że tego rodzaju nowinki repertuarowe należą raczej do pomysłów chybionych: w miejsce ich można już było dać jakieś powtórzenie (Szymanowski, czy Smetana), niż prezentować muzykę tak problematyczną.

30. V. usłyszał Kraków wielki symfoniczny koncert muzyki polskiej: *Step* Nowowiejskiego, koncert skrzypcowy Karłowicza (I. Dubiska), *Kościół Panny Marii w Toruniu* Perkowskiego i *Grunwald* Maklakiewicza. *Step* — kompozycja przyjemna i ograna (do której mam wyraźną słabość), należy do muzyki „poważnej", której słucha się bardzo łatwo i przyjemnie. *Kościół Panny Marii* zaliczyć można do mniej więcej podobnej kategorii. Jest to utwór kulturalny, napisany z dyskrecją i ze smakiem zinstrumentowany. O *Grunwaldzie* niewiele potrafię powiedzieć — jestem zbyt fanatycznym przeciwnikiem tak ostentacyjnej programowości w muzyce, która uznaje się za nowoczesną. *Grunwald* świadczy o dość wyraźnym epigonizmie i o dobrym doświadczeniu instrumentatorskim kompozytora. Poza tym: „Maklakiewicz stoi w *Grunwaldzie* poza dążeniami mającymi na celu stworzenie nowoczesnego, narodowego stylu muzycznego, posługuje się raczej językiem obiegowym i znanymi chwytami przeżytej już i wyeksploatowanej formy programowego poematu symfonicznego" (St. Kisielewski *Tygodnik Powszechny* Nr 12).

Następne trzy koncerty poprowadził Tadeusz Wilczak. Ten niewątpliwie inteligentny i utalentowany dyrygent reprezentuje poważny talent muzyczny i wrażliwość na style romantyzujące. Za świetnie opracowanego Moniuszkę (*Bajka* i *Flis*) należy go uznać za członka polskiej ekstraklasy dyrygenckiej, choć rozczarować musiała uwertura do *Don Juana* Mozarta.

29. VI. wystąpił jako dyrygent i kompozytor Andrzej Panufnik. Koncert należał do najbardziej udanych w sezonie. I chociaż można — a nawet należy — nie zgodzić się z mechanicznym i niezbyt stylowym wykonaniem *Serenady* Mozarta, druga część programu: *Epizod na maskaradzie* Karłowicza i *Uwertura tragiczna* Panufnika — świadczą, że należy on do najwybitniejszych naszych talentów dyrygenckich. Temperament, znakomita dyscyplina wewnętrzna, opanowanie instrumentu i muzykalność (opatrzyć ją można jakimś superlatywem bez obawy o kłamstwo) — oto argumenty na moją opinię. Panufnik jest dyrygentem z przekonania i dyspozycji wewnętrznych istotnie „nowoczesnym". Jako kompozytor jest niewątpliwie wybitnym talentem — jednak jego muzyka jest nieco może zbyt gładka, zbyt ładna. *Uwertura tragiczna* to kompozycja niewątpliwie wysokiej klasy, mimo to nie waham się nazwać jej *sui generis* elektyzmem.

Następny wieczór to: *Ifigenia w Aulidzie* Glucka i Czajkowskiego *Serenada* — *Popołudnie fauna* Debussy'ego i *Tombeau de Couperin* Ravela. W pierwszej części piękno *Ifigenii* — zbyt zresztą klasycystycznie ujęte przez Z. Latoszewskiego — przytłoczyło swą bezsporną wielkością ślicznie zrobiony, ale nieco łatwy wdzięk *Serenady*. Część druga to impresjonizm. I tu będę obrazoburcą: nie umiem się szczerze przejąć szeptem i szmerem, aluzją tematyczną i muzycznym pięknosłowiem Debussy'ego i Ravela. Wspaniałe rzemiosło, jakaś nadfinezja formy waży jednak za mało: jest pięknem miniaturzystów. „Obawiam się", że weszliśmy w epokę, która jest zdecydowaną reakcją na subtelny wdzięk impresjonizmu.

12. VII. dyrygował Wilczak. *Rapsodia litewska* Karłowicza należała do najlepszych osiągnięć dyrygenckich i orkiestralnych sezonu. Niestety ten koncert prowokuje nie tylko do dobrych wspomnień, lecz także do dygresji bardzo przykrej a nieodzownej. T. Wilczak zrażony do prowadzonego przez siebie zespołu opuścił po tym występie Kraków. Obcym mi jest plotkarstwo — ale wydaje mi się, że ci, którzy brakiem artystycznej i zespołowej dyscypliny skłonili tego utalentowanego muzyka do wyjazdu z Krakowa, są godni przymiotników co najmniej niepochlebnych. Należy z radością powitać fakt jego powrotu na drugi sezon koncertowy.

19. VII. poznaliśmy nowy i nieprzeczuwany talent dyrygencki w Zdzisławie Górzyńskim, zajmującym się przed wojną wyłącznie tzw. lekką muzyką. Górzyński jest prawdziwym artystą i reprezentuje métier dyrygenckie klasy bodaj że europejskiej. To, że utworowi tak nicowanemu i ostatecznie konwencjonalnemu jak *Preludia* Liszta nadał nowy, frapujący sens, świadczy o talencie miary na pewno niezwyczajnej. Wydaje mi się, że świat muzyczny Polski

zyskał artystę zarówno talentem jak rzemiosłem z prawdziwego zdarzenia.

28. VII. wystąpił z koncertem kompozytorskim p. Konrad Konior. Moja nieobecność na tym koncercie, a zresztą i opinie, które zasłyszałem na temat tego występu uprawniają mnie całkowicie do niedwuznacznego przemilczenia.

„Prowizorycznym" zamknięciem sezonu był występ dyrygencki Anatola Zarubina. Ten interesujący artysta wykazał niestety nieco zbyteczną umiejętność opracowywania... tandety. Szczerze żałuję, że z programu zawierającego g-moll symfonię Mozarta, uwerturę do *Sprzedanej narzeczonej* Smetany i *Romea i Julię* Czajkowskiego, najwięcej inteligencji i talentu poświęcił utworowi zdecydowanie godnemu nieuwagi. *Romeo i Julia* to kompozycja należąca do najsłabszych w twórczości Czajkowskiego — nawet dla łapczywego na łatwizny laika nudna — dla muzyka niemal irytująca.

W ocenie końcowej muszę stwierdzić, że pięć miesięcy pierwszego sezonu symfonicznego to praca istotnie owocna. Postęp orkiestry zasługuje na szacunek — lub u ludzi skłonnych do entuzjazmu: na podziw. I jak nieco może „złośliwie" nazwałem początek sezonu publicznym odrabianiem elementarza koncertowego, tak na jego zakończenie z czystym sumieniem mogę stwierdzić (nadal operując tego typu przenośną), że orkiestra Filharmonii krakowskiej osiągnęła już uniwersytecki poziom artystyczny. Dyrektorowi Filharmonii z okresu pierwszego sezonu Zygmuntowi Latoszewskiemu należy się nie tylko uznanie, ale i szacunek za wartościowy i owocny wysiłek.

SOLIŚCI

Listę pianistów (oczywista alfabetyczną) rozpoczyna Maria Bilińska-Riegerowa, która dała się poznać wykonaniem A-dur koncertu Liszta i następnie wystąpiła z solowym recitalem. Nie ulega wątpliwości, że polska pianistyka zyskuje w niej poważną i bardzo interesującą siłę. Jest to nazwisko nowe, ale nie wątpię, że już w niedługim czasie może stać się „marką"; muzykalność, świadomość artystyczna i talent techniczny poparty wielostronnym opanowaniem dźwięku — oto dowody rzeczowe na słuszność tego przypuszczenia.

Rektor krakowskiego Konserwatorium Zbigniew Drzewiecki (wystąpił z Es-dur koncertem Beethowena i z recitalem) jest artystą reprezentującym tak zwany obiektywizm wykonawczy. Świetny intelekt, tendencje konstruktywistyczne, umiar wewnętrzny i „absolutny słuch" stylów uważam za podstawowe cechy jego osobowości artystycznej. Szczególnie frapuje mnie znawstwo i artyzm wykonawczy w wykonywaniu utworów muzyki współczesnej: Szymanowski i Prokofiew w ujęciu tego pianisty mogą być „wzorowym metrem muzycznym" dla niejednego pokolenia pianistycznego.

Jan Ekier reprezentuje poziom europejski. Nie waham się uznać niektórych jego koncepcyj odtwórczych (np. Scarlatti i Bach) za świadectwa jeszcze większych możliwości. Równocześnie pragnę zauważyć, że czasami Ekier daje utwory nie całkiem przemyślane, a wspominam o tym, ponieważ od artysty tego poziomu żąda się zwykle osiągnięć najdoskonalszych. Wydaje mi się, iż odstępowanie od zasady obiektywizmu (do którego Ekier wykazuje, zdaje się, zdecydowaną dyspozycję wewnętrzną), jest zbytecznym wysiłkiem, o ile nie upraszczaniem — tym bardziej, że stwarza w jego sztuce rozdźwięki stylistyczne i niekonsekwencje. Ominięcie ich na pewno nie będzie poważnym trudem dla talentu takiej miary.

Debiutant — Władysław Kędra — należy do zjawisk b. radosnych. Jest to już teraz bardzo dobry technik (świetne oktawy), wykazujący powściągliwość wewnętrzną i duży talent interpretacyjny. Nie wątpię, że wirtuozowski gest Kędry dopełni jeszcze ostrożność w stosunku do łatwego efektu i wtedy uniknie on dysproporcyj wykonawczych lub pewnych nieporozumień stylistycznych (klasyczne wykonanie koncertu a-moll Schumana).

Olga Martusiewicz, Halina Sembrat i Ludwik Stefański są „subiektywistami" w nie najlepszym tego słowa znaczeniu. W szczególności Stefański zaprezentował dowolności zbyt pochopne, łatwe a równocześnie „nieczytelne", by można je było aprobować. Nazwisko to jednak ma drugiego przedstawiciela: Halinę Czerny-Stefańską, która jest pianistką o romantycznej dyspozycji wewnętrznej i głębokim skupieniu. Te cechy poparte świetną zdolnością techniczną wróżą przyszłość najlepszych osiągnięć; jest to jeden z talentów, których gatunkowy ciężar dyskusji nie podlega.

Zarzut postawiony Stefańskiemu powtórzę á propos recitalu Stanisława Szpinalskiego. A nawet pragnę dodać nowe: wyraźne lekceważenie tak zwanej treści muzycznej na rzecz mechaniki, lekceważenie zasad stylu w wielu wypadkach rażące, niemiła nonszalancja techniczna — to wszystko nie powinno być udziałem pianisty o uznanej

marce. Sądzę, że jeżeli Szpinalski nie przezwycięży swych skłonności do płytkiego efektu, słowo „marka" trzeba będzie usunąć na rzecz innego słowa: „dyletant".

Grażyna Bacewiczówna rozpoczyna listę skrzypków. Ta ceniona kompozytorka jest równocześnie poważną skrzypaczką. Występ jej z koncertem Mendelsohna był naprawdę wartościowym przeżyciem muzycznym. Koncert ów ma swój urok i (mimo, że twórczość tego kompozytora nie wykazuje odporności na działanie czasu) zwykło się go słuchać chętnie i przyjemnie — tematyczny patos pierwszej części jest dziś jeszcze patosem, który można odczuć dość szlachetnie. Bacewiczówna — muzyk o skłonnościach klasycystycznych — rozminęła się nieco z owym patosem i czułostkami środkowej części: rozminęła się ze stylem. Nie wątpię, że w innym mniej może „egzaminacyjnym" repertuarze da się poznać wszechstronniej i lepiej.

Irena Dubiska jest firmą o ustalonej renomie. Słyszeliśmy ją w koncercie Karłowicza i na solowym recitalu. Przyznaję, że pamiętałem ją w lepszej „formie" — tym razem dała się ponieść magii wirtuozostwa na niekorzyść głębszego, niż sprawa mechaniki, sensu odtwarzanych kompozycji.

Jedynym wiolonczelistą sezonu był Władysław Kowalski. Oceny jego występu są o tyle charakterystyczne, że dają dobry przykład na subiektywizm sądów krytycznych. Aby zachować sprawiedliwość zacytuję je: „Kowalski jest dobrym wiolonczelistą... ładny, ciepły ton i dobre wyczucie frazy. Natomiast technika jego niezupełnie wystarczyła do pokonania trudności utworu" (St. Łobaczewska, *Odrodzenie*, Nr 35). „Kowalski... błysnął doskonałą, na europejskim poziomie techniką, czystością intonacji i pięknym tonem" (St. Kisielewski, *Tyg. Powsz.*, Nr 18). Wydaje mi się, że należałoby tu zastosować zasadę złotego środka. Kowalski zaprezentował dobry poziom techniczny w niezbyt ciekawych *Rokoko* wariacjach Czajkowskiego. Mam jednak wrażenie, że niedociągnięcia (charakterystyczny dla wiolonczeli pusty dźwięk górnych rejestrów) dadzą się w dużej mierze zwalić na instrument, a także i na to, że *Rokoko* są utworem nie tylko mało wartościowym, ale i niezbyt „wiolonczelowym".

St. Tawroszewicz wystąpił z koncertem D Mozarta i z recitalem. Jest to muzyk nieco może „akademicki" w stylu i temperamencie — ale reprezentujący szczerą rzetelność artystyczną i wiedzę muzyczną: szczególnie ujmujący wdzięczną i stylową interpretacją okazał się koncert Mozarta.

Wandę Wiłkomirską należy zaliczyć do podrastających „cudownych dzieci". Znaczy to, że krystalizacja wewnętrzna tej skrzypaczki to dopiero przyszłość — niezwykłych zalet technicznych nie równoważy jeszcze własny styl, ani wiedza w prawdziwym tych słów znaczeniu. Jej wykonanie koncertu Mozarta kwalifikuje ją na „tuza" jakiegoś konserwatorium, ale na nic więcej. Mam nadzieję, że zdania te zostaną przyjęte właściwie: jako życzliwe i (w miarę możliwości) obiektywne stwierdzenie faktu.

Na zakończenie Eugenia Umińska — niewątpliwie najlepszy nasz smyczek. Koncert Brahmsa i recital solowy Umińskiej (mimo pewnego braku oddechu w monumentalnym koncercie) uprawniają mnie do użycia wielu pochwalnych truizmów. Z tego prawa wolę nie korzystać — wystarczą chyba te słowa: Umińska jest prawdziwym artystą.

Zastanawiająca jest wśród wokalistów przewaga kobiet: Bandrowska-Turska, A. Szlemińska, I. Wiskida, St. Wiśniewska-Hoffmanowa, S. Zawadzka, to zespół prawie bez odpowiedników wśród śpiewaków. Literą i urzędem należy się pierwszeństwo Bandrowskiej-Turskiej. Przymus wypowiadania superlatywów na temat jej głosu jest przymusem rzeczywistym, a przymiotniki w rodzaju „frapujący" czy „zjawiskowy" mają swój sens istotny. Ale nawet Bandrowska nie oparła się złej magii efektu wirtuozowskiego — dowodem *Erlkönig* Schuberta dość ryzykownie interpretowany: takie opanowanie dynamiki i tempa jak u Bandrowskiej jest wspaniałym kunsztem, o ile nie jest... efekciarstwem. Poza tą drobną, ale zdaje się ważką uwagą wypada mi pochylić głowę przed kulturą wielkiej śpiewaczki.

A. Szlemińska i S. Zawadzka reprezentują najlepszą klasę wokalistyki polskiej. Kultura, głosy, opanowanie techniki i własny wyraz — oto ich zalety. Przedstawicielki młodego pokolenia Irena Wiskida (sopran) i Stanisława Wiśniewska-Hoffmanowa (alt) frapują przede wszystkim bardzo wysoką kulturą oraz niezwykle mądrą i dbałą o prawdziwą sztukę linią repertuarów. Nie ulega wątpliwości, że obie te śpiewaczki reprezentują poziom niezwyczajny — zarówno wielki sopran Wiskidy, jak nieco kameralny, „fletowy" alt Wiśniewskiej to gwarancje naprawdę dobrej przyszłości polskiej wokalistyki.

OPERA

Opera jest dla mnie jednym z najmniej przekonywujących rodzajów muzycznych — a nie pamiętam wypadku, by była przekonywującym gatunkiem literackim. Jest więc (zastrzegam się, że wypowiadam sąd bardzo osobisty) chybioną próbą syntezy, a bardzo często polem do nadużyć, łatwizn i grafomanii. Niewątpliwie: dobra i łatwa opera spełnić może ważną rolę w muzycznej pedagogii społecznej, a zresztą wystarczy wspomnieć choćby imię Mozarta, czy Wagnera, by mój atak trafił w próżnię. Wyjaśniam więc, że chodzi mi przede wszystkim o tak zwany „żelazny repertuar" operowy, w którym niestety króluje zły Puccini, gorszy Verdi, sentymentalny Gounod, a oprawy plastyczne, teksty i konwencjonalizm gry aktorskiej to w przerażającej większości wypadków „pożalsiębożе" sztuka. A więc w przerażającej większości wypadków nie pedagogia społeczna, lecz minoderia artystyczna. Wydaje mi się, że tradycje naszej opery przedwojennej w sensie organizacji i repertuaru wymagają najostrzejszej, rzeczowej rewizji. I mówiąc szczerze: należy zapomnieć, że publiczność często tęskni do łatwizny i za łatwizny dobrze płaci — walka z dyletantyzmem widza i sztampą wykonawcza to tak zwane „święte obowiązki" nowej polskiej opery.

Pierwsze próby odbudowy tego gatunku w Krakowie uprawniają raczej, przyznaję to chętnie, do optymizmu, ale uprawniają do tego przede wszystkim optymistów. Pesymista mógł poza wspaniałą Bandrowską i dobrym Bregym w *Hrabinie*, poza uroczą i starannie zrobioną w teatrze „Groteski" *La Serva Padrona* Pergolesiego i poprawnością *Verbum nobile* zauważyć powrót do szablonu wystawy i przede wszystkim nawiązywanie kontaktu z dawnymi, złymi tradycjami kukłowatej gry sceniczhej. W *Halce* musieli zainteresować: obiecujący sopran Wiktoria Calma i kulturalny a inteligentny baryton Andrzej Hiolski.

Końcowy wniosek: próby wskrzeszenia opery w Krakowie miały charakter właściwie dorywczy, a doborem repertuaru zachowały tradycje niekoniecznie najlepsze. Wydaje mi się, że tak ważkie narzędzie (powtarzam to z całym naciskiem i poczuciem racji) muzycznej pedagogii społecznej winno być otoczone szczególną opieką — i że lepiej wystawić w „szekspirowskiej", czy kotarowej inscenizacji Glucka, Mozarta, czy Rossiniego, wystawić raz na sezon i bez przesadnej troski o kasę, niż np. prowincjonalne *Verbum nobile*. Sądzę, że można się zgodzić z twierdzeniem, iż nie każde dzieło Moniuszki musimy uważać za muzykę par excellence narodową i wielką.

MUZYKA KAMERALNA

Jest to gatunek stawiający najwyższe wymagania tak wykonawcom, jak i słuchaczom — nie dopuszczający do łatwizn i ułatwień i wbrew tak zwanemu smakowi powszechnemu, bodaj że najcenniejszy. Toteż nie można się dziwić, że pierwszy sezon muzyczny Krakowa miał zaledwie dwie okazje (nazwałbym tak: dwa święta) posłuchania jednego dobrego, a jednego świetnego koncertu muzyki kameralnej. Pierwszy z nich to występ kwartetu im. Szymanowskiego (I. Dubiska, W. Wiłkomirska, M. Szaleski i K. Wiłkomirski). Kwartet jest instrumentem szczególnie czułym, wrażliwym na niejasności i niedociągnięcia. Dlatego też koncert prezentujący bezwątpienia dobrych muzyków nie mógł w pełni zadowolić i — wbrew zasadzie podstawowej: kwartet jest „jednym instrumentem w czterech osobach" — można było u poszczególnych członków zespołu zaobserwować tendencję do indywidualizowania swoich partii. Zastrzegam się, że mimo tych uwag pracę kwartetu im. Szymanowskiego powitać należy przede wszystkim z radością — indywidualne wartości jego członków gwarantują szybkie osiągnięcia na pewno wysokiej klasy, — świadczył o tym najlepiej bardzo pięknie opracowany kwartet op. 37 Karola Szymanowskiego.

Koncert drugi poświęcony polskiej muzyce kameralnej (odbył się na Wawelu — wykonawcy: Adamska, Hoffman, Mikulski, Ochlewski, Wysocka-Ochlewska, Szaleski, Umińska) był prawdziwym świętem, niewątpliwie najlepszym koncertem sezonu. Usłyszeliśmy sonatę na dwoje skrzypiec i bas cyfrowany Szarzyńskiego, trio op. 8 Chopina, *Mity* Szymanowskiego i kwintet fortepianowy J. Zarębskiego. Chyba po dzień dzisiejszy Kraków nie słyszał dzieła sztuki podobnie wysokiej próby — szczególnie *Mity* Szymanowskiego. zetknęły nas po raz pierwszy od września 1939 z muzyką tak doskonałą. *Mity* to barok impresjonizmu (o ile można tak określić) dojrzewający do muzyki przez geniusz, poparty „czystą" wirtuozerią kompozytorską. Mimo niechęci do impresjonizmu, słuchając *Mitów* za każdym razem na nowo pojmuję, jak blisko sąsiaduje geniusz z efekciarstwem, jak niewiele by trzeba do obniżenia ich artyzmu kilkoma flażoletami za wiele, czy nie w porę. Ale chodzi właśnie o to, że „za wiele i nie

w porę" wyklucza geniusz w swej błyskotliwości (i w swym zbliżeniu do efekciarstwa), powiedziałbym: nonszalancki, tak bardzo na miejscu w „sztuce nonszalanckiej", w impresjonizmie. Rzecz prosta: gdy się tak słyszy Szymanowskiego, tak ostro i czujnie, znaczy to, że wykonanie swą jakością jest we właściwej proporcji do reprodukowanego dzieła — Umińska i Hoffman dali muzykę świetną. Trudno zresztą wyróżniać — bez przesady można stwierdzić, że na podobne superlatywy zasłużył cały zespół: koncert musiał zachwycić. Na zakończenie powinno się w imię sprawiedliwości historycznej przypomnieć i podkreślić nazwisko zbyt łatwo zapominane, — nazwisko Juliusza Zarębskiego. Autor wykonanego na opisywanym koncercie kwintetu fortepianowego to pozycja klasy europejskiej, niewątpliwie wybitniejsza od wielu naszych rodzimych sław, skrojonych „na miarę krawca, a nie historii". Zdanie to jest demagogiczne, lecz potrzebne: Zarębski jedyny nasz kontynuator wielkich tradycyj szopenowskich w dziewiętnastym wieku godniejszy jest uwagi (choćby w opracowywaniu repertuarów uczniowskich), niż dziesiątki importowanych miernot z uznanymi autorytetami włącznie.

FESTIWAL

Festiwal polskiej muzyki współczesnej — odbył się w pierwszych dniach września w Krakowie — był niewątpliwie najpoważniejszym wydarzeniem powojennego życia muzycznego w Polsce, częściowym przeglądem pracy twórczej współczesnej generacji polskich kompozytorów, pewnym wskaźnikiem naszych możliwości na przyszłość i naszego już dokonanego wkładu w dzieło ogólnoświatowe. Słyszeliśmy utwory Grażyny Bacewiczówny, Jana Ekiera, Tadeusza Kasserna, Witolda Lutosławskiego, Artura Malawskiego, Romana Palestra, Romana Padlewskiego, Andrzeja Panufnika, Piotra Perkowskiego, Tadeusza Szeligowskiego, Tadeusza Szałowskiego i jako „kulminację" — *Litanię* Karola Szymanowskiego.

Omijając zasadę porządkowania alfabetycznego pragnę rozpocząć opis Festiwalu od *Litanii* Szymanowskiego, a jest to o tyle zrozumiałe, że zaliczam ją do swych najgłębszych przeżyć muzycznych. Możliwe, że słuchając *Litanii* po raz pierwszy uległem sugestiom i urokom nowości, możliwe, że należałoby przeprowadzić rewizję tego wrażenia. Ale wydaje mi się, że jak można oponować wewnętrznie, emocjonalnie przeciw klimatowi czy tak zwanym nastrojom owego dzieła, tak absolutnie nie można w nim zakwestionować wspaniałości osiągnięć formalnych: i zarys konstrukcji i środki wypowiedzenia idei muzycznej to dokument bezspornej wielkości twórcy. Rodowodu *Litanii* szukałbym w ludowym pieśniarstwie religijnym transponowanym w wewnętrzny świat kompozytora — dalsze drogi procesu twórczego to organizowanie tych dwóch światów w dzieło sztuki ze świadomym narzucaniem sobie surowości i prostoty. Wydaje mi się, że owa prostota, to może nie tyle wewnętrzne przekonanie twórcy — nie zawsze bliskiego prostocie — lecz raczej pamięć o rodowodzie, raczej genialny artyzm zachowujący najwłaściwszą godność proporcji pomiędzy genezą, ideą a formą dzieła sztuki. A dalej: skłonny jestem przypuścić, że *Litanię* należy zaliczyć do kategorii dzieł tzw. nieśmiertelnych, wytrzymujących już nie próbę czasu lecz i próbę porównań historycznych.

Reszta utworów wykonanych na Festiwalu to dzieła kompozytorów tzw. młodego pokolenia, a więc twórców dzisiejszej naszej muzyki. Dzięki nim Festival stał się jakby przeglądem samych warsztatów artystycznych, obserwacją „na gorąco". Rzecz prosta, epoki liczy się na lata, choć czasem w okresach specjalnej intensywności, jak wojny: na lata podwójne — ale szczególnie w muzyce byle miesiąc czy kilka miesięcy nie znaczą za dużo. Toteż prezentowane kompozycje — choćby nawet pisane w okresie przedhistorycznym (czyli przedwojennym) — dały materiał do obserwacji „na gorąco" polskiej muzyki w rzeczywistym tego słowa znaczeniu współczesnej. A więc:

Uwertura Bacewiczówny to tak zwana muzyka motoryczna w dobrym sensie. Jest to utwór efektowny i interesujący — typowy „dobry numer" programu symfonicznego, wykazujący dobre opanowanie métier popartego jawnym talentem. Jan Ekier przedstawił szereg kompozycyj fortepianowych o świetnej fakturze. Ten doskonały pianista jest jako kompozytor jeszcze w okresie poszukiwania własnego wyrazu i tym należy też tłumaczyć pewną różnolitość stylistyczną jego utworów. Tadeusza Kasserna barwny koncert na sopran z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej jest tak znany, że decyduję się go pominąć. *Tryptyk żałobny* i *Sonatina kolędowa* (którą słyszałem poza Festiwalem, powiedzmy tak: „prywatnie") reprezentują rzemiosło najwyższego gatunku, bliskie już nawet wirtuozerii starych polifonistów, — równo-

cześnie przekonują o talencie europejskiej miary.

Dość ryzykowną próbą było wykonanie „etiudowego" *Tria* na instrumenty dęte W. Lutosławskiego. Jest to utwór z rzędu eksperymentów — a nawet coś w rodzaju „ćwiczenia stylistycznego" autora: colloqium pro se ipso. Rygorystyczny atonalizm i obsada tria: flet, klarnet i obój zszokowały może nawet niewprawną w słuchaniu takiej muzyki publiczność — wydaje mi się zresztą, że Lutosławski sam podpisuje się pod tym utworem raczej małymi literami. Wiadomym jest powszechnie, że kompozytor ten, to jedna z najwybitniejszych „nadziei", dlatego mogę spokojnie stwierdzić, że *Trio* tego sądu nie obala, ale i nie podkreśla.

Artur Malawski przedstawił bardzo interesującą symfonię, doskonałą formalnie, lecz niezbyt może konsekwentną w jednolitości idei muzycznych. Nie znaczy to, że powstały w niej błędy czy sprzeczności zasadnicze — ale odniosłem wrażenie, że symfonia świadczy o wewnętrznych przemianach autora: o rozpoczynającym się odwrocie od absolutnej „rzeczowości" na rzecz pewnej romantyzacji. Dowodem na dokonany już przewrót ideologiczny, a po części nawet formalny, jest druga symfonia Romana Palestra — niewątpliwie jedna z najwybitniejszych pozycji naszej symfoniki. Palester był przed wojną reprezentantem właśnie tak zwanej muzyki rzeczowej, był sui generis kubistą. Palester dzisiejszy to twórca o ideologii raczej romantyzującej. Druga symfonia nie jest, rzecz prosta, romantyzmem w utartym tego pojęcia znaczeniu. W tym wypadku słowo romantyzm jest zaimprowizowaną naklejką dla bezspornej nowości, która może zapoczątkować nowy styl muzyczny naszej epoki. Sprawy rzemiosła, które dawniej były dla Palestra problemami pierwszego rzędu, obecnie stanowią tylko doskonały środek wypowiedzenia muzycznej idei dzieła sztuki. W efekcie powstaje jednolitość dzieła, powiedzmy: „filozoficzna", a forma jest jedynie drogą do osiągnięcia celu właśnie ideologicznego: jest taktyką, a nie jak w pierwszym okresie twórczym Palestra, metodą.

Drugi z koncertów festiwalowych był w drugiej części programu poświęcony pamięci R. Padlewskiego, kompozytora i muzykologa, który poległ jako uczestnik powstania sierpniowego. Wykonano wymieniony już *Tryptyk żałobny* Kasserna, oraz kwartet Padlewskiego, kompozycję napisaną ze znakomitą znajomością instrumentu i techniki kompozytorskiej. Kwartet ten jest zresztą drobną zaledwie częścią spuścizny po R. Padlewskim, wykazującej, że straciliśmy w nim jednego z naszych najwybitniejszych młodych kompozytorów.

Twórczość A. Panufnika reprezentowana była równie skromnie, jak twórczość Padlewskiego i Lutosławskiego. Wykonano bowiem tylko jego pieśni ludowe na chór żeński (unisono) z akompaniamentem zespołu instrumentów dętych, co, rzecz prosta, daje zbyt mało materiału orientacyjnego. Należy jednak podkreślić świeżość inwencji, i pełną głębokiego uroku, prymitywizowaną formę tych pieśni.

Wykonana na pierwszym z koncertów festiwalowych muzyka baletowa *Swantewit* należy zapewne do mniej udanych utworów P. Perkowskiego. Jest to kompozycja dość wyraźnie eklektyczna, operująca przede wszystkim jako elementem zasadniczym rytmem, a ładnie i bardzo umiejętnie zinstrumentowana. Także w epoce ubiegłej znajduje się, świetna zresztą, *Uwertura* Szałowskiego. Uważam ją za jeden z najdowcipniejszych utworów symfonicznych jakie słyszałem. Świadczy o porywającym temperamencie, wykazuje mistrzowską pracę tematyczną, a szczególnie w rytmice wyraźny wpływ (dziś już dość anachroniczny) „odkrywanego" niegdyś jazzu. Szeligowskiego *Epitaphium na śmierć Karola Szymanowskiego* na orkiestrę smyczkową, napisane ze smakiem i godnością — lecz bez zbyt szerokiego gestu (może dzięki surowemu rygorowi polifonicznemu) — kończy listę dzieł polskiej muzyki współczesnej, wykonanych na Festiwalu.

Przedstawione na Festiwalu fragmenty twórczej pracy jedenastu współczesnych muzyków polskich nie mogły dać, rzecz prosta, ostatecznego obrazu całego naszego wkładu w sztukę powszechną — Festiwal był raczej zapowiedzią, niż wypowiedzią, był pewnym minimum informacji pozwalającym jednak na wytworzenie sądów najbardziej ogólnych. Próbuję precyzować: a) można śmiało stwierdzić, że posiadamy pokaźny zespół twórców o wybitnych talentach i co ważne: świetnie opanowanym métier — (ważne o tyle, o ile wspomni się okres dyletantyzmu polskiej muzyki w drugiej połowie XIX wieku), b) zespół ten łączy wspólny odwrót od absolutnej rzeczowości c) dążność do stworzenia mniej więcej jednolitego, narodowego stylu już teraz wykazującego jedną cechę wspólną: klasyczny stosunek do dzieła sztuki.

UWAGI

Na zakończenie pragnąłbym zaznaczyć, co — według mego sądu — było w opisanym sezonie i w jego echach zbyteczne, śmieszne, lub... niemądre. Przyjmijmy zasadę surowości — zresztą ja sam chętniej słucham szczerego ataku, niż byle jak skłamanego komplementu — ostatecznie i więcej i lepiej się można nauczyć na błędach i wadach własnych, niż na sukcesach. To jasne. A więc:

Niepokoi mnie nieco linia repertuarowa krakowskiej orkiestry symfonicznej. Sądzę, że nie ma żadnych, dosłownie żadnych usprawiedliwień na wykonywanie utworów słabych, a pomijanie arcydzieł. Czy nie lepiej gorzej zagrać *VII Symfonię* Beethovena, niż *Swaty polskie* Nowowiejskiego, lub *Romea i Julię* Czajkowskiego? Zastosowałem tę konfrontację rozmyślnie. Wydaje mi się, że polityczny i kulturalny ruch panslawistyczny niekoniecznie musi wpływać ujemnie na polski ruch koncertowy i że moje pytanie może być tylko retoryczne. Retoryczne pytanie jest pytaniem o odpowiedzi znanej z góry. A więc proponuję odpowiedź: lepiej zagrać VII Beethovena. Czajkowski? — proszę: *VI Symfonia*, koncerty fortepianowy i skrzypcowy, czy choćby milutki *Dziadek do orzechów*. Ale po co słabizny? Ostatecznie Beethoven nic nie miał wspólnego z hitleryzmem. Na podobnym zresztą stanowisku stało kierownictwo rozgłośni moskiewskiej w czasie niemieckiej ofensywy na Moskwę: doskonale pamiętam nadawany wówczas przez to miasto cykl sonat Beethovena w wykonaniu najlepszych pianistów rosyjskich.

Sprawa druga to brak dobrych koncertów popularnych i tak zwanych szkolnych. Muzyka wymaga propagandy, dobra muzyka musi być w stosunku do społeczeństwa ofensywna. Powinno się już wreszcie zacząć zdecydowaną kampanię przeciw ołtarzykom Pucciniego, Suppego, czy innych twórców „ślicznej" muzyczki. Rozmawiając niedawno z P. Perkowskim dowiedziałem się, że popularyzacja muzyki jest przewidziana w zakresie jak najszerszym. Dlaczego już jej nie zaczęto? Przecież nie musi się od razu używać ciężkiej aparatury orkiestry symfonicznej, wystarczą soliści, występujący z programem przystępnym a dobrym — orkiestra, choćby najlepsza, nieszczęsnym *Mazurem* z *Halki* nie nauczy prawdziwej muzyki laików do końca świata. To pewne.

Wreszcie: muzyka lekka i najlżejsza. Wyznaję à part, że mam do nich sentyment i dlatego boli mnie kicz panujący na tym terenie w Krakowie. Istnieją wprawdzie trzy czy cztery dobre zespoły orkiestralne, ale poza tym poziom jest, delikatnie mówiąc, zastraszający. Np. piosenkarstwo (poza nielicznymi wyjątkami) przedstawia się okropnie, szczególnie repertuary: romanse cygańskie, „rzewniaki" (jakie to smutne, że ta nazwa jest jednak prawdziwa) polskie, piosenki francuskie i angielskie o okropnie tłumaczonych tekstach i w wypadku tenora aria z *Toski*, w wypadku sopran *Madame Butterfly*. Sądzę, że byłoby dobrze, gdyby Związek Zawodowy Muzyków Polskich zechciał zainterweniować w propagowaniu tego rodzaju „sztuki".

Jerzy Broszkiewicz

WYZNANIA PLASTYCZNE

Sześć lat okupacji, podczas której zanikło prawie życie kulturalne w Polsce, a kompletnie przestało się objawiać w jakichkolwiek formach społecznych, sprawiło, że każda bez wyjątku wystawa na terenie Krakowa staje się od razu ważnym zdarzeniem dla każdego, kto kiedykolwiek w życiu interesował się sztukami plastycznymi.

Dla mnie w każdym razie wszystkie dotychczasowe wystawy były ważnym przeżyciem, a raczej całym szeregiem przeżyć. Bo każde powtórne odwiedzenie wystawy ukazywało mi sprawy dotychczas niezauważone, takie, których nie dostrzegałam, starając się w pośpiechu nasycić głód plastyczno-estetycznych wzruszeń. Trudno. Człowiek głodny je brzydko, ordynarnie rozwala się łokciami na stole, nie zwraca uwagi na formy, uchodzi jego uwagi wyszukany smak potraw. Żre.

Dziś, po dziesięciu miesiącach wyzwolonego życia, kiedy coraz nowe doznania malarskie z okazji coraz to nowych wystaw przywołują mi na pamięć cały łańcuch innych, przeżytych dawniej wzruszeń, kiedy świat ich dla mnie definitywnie powraca, zaczynam się powoli orientować w ich oszałamiającym natłoku, segregować je, rozpoznawać. Staram się chodząc po salach wystawowych nie przechodzić zwiedzającym

między nosem a eksponatem, nie deptać im po odciskach, nie rozpychać się łokciami na wernisażu, nie mruczeć do siebie brzydkich wyrazów dezaprobaty, o ile autor oglądanego przeze mnie obrazu znajduje się w pobliżu i nie reagować głupkowatym śmiechem na rzeczy, które mi się naprawdę podobają. Zaczynam odczuwać poszczególne, zróżnicowane piękno obrazów i ich partyj. Porównywać w pamięci wystawione obrazy z widzianymi przed wojną pracami ich autorów. Kontrolować pierwsze, pobieżne sądy. Przyzwyczajać się do nowej rzeczywistości malarskiej Krakowa.

CO SIĘ ZMIENIŁO?

Zmieniło się bardzo wiele. Przede wszystkim, nie wiadomo kiedy, w jakim momencie, czy już podczas wojny, czy jeszcze przed jej wybuchem walka ideologiczno-artystyczna „młodych" ze „starymi", postimpresjonistów z reprezentantami kierunków poprzedzających, bardziej zbliżonych do „realizmu", została zakończona. Jej wynik daje się zaobserwować dopiero teraz, kiedy sześć lat społeczno-organizacyjnej martwoty pozwoliło okrzepnąć i ustalić się pewnym lansowanym od dawna i od dawna przenikającym w społeczeństwo poglądom, nie zwalczanym przez hulającą przed wojną pseudokrytykę artystyczną. Zmienił się skład profesorów Akademii Sztuk Pięknych, której rektorem został przedstawiciel nowego kierunku artystycznego, Eugeniusz Eibisch. W skompletowanym „ciele" profesorskim Akademii przeważają postimpresjoniści. Związek Plastyków, już przed wojną opanowany przez nich, zyskał na znaczeniu i w nowym układzie społecznym zajął należne mu miejsce jako związek zawodowy. Zmienione stanowisko Krakowa, który obecnie, może przejściowo, ale z całą pewnością jest kulturalnym centrum Polski, nadaje tym zjawiskom charakter trwałości. W końcu — w związku z tą nową funkcją Krakowa, który stał się polskim domem sztuki — istnieje wreszcie krytyka artystyczna z prawdziwego zdarzenia.

KRYTYKA KRYTYKI BEZ LITERATURY

Przed wojną Kraków nie posiadał pism literackich o takim zasięgu i poczytności jak obecnie. Dogorywająca i nudna *Gazeta Literacka* nie poświęcająca plastyce prawie wcale miejsca, zwalczany ordynarnie i sobie a Muzom wychodzący *Nasz Wyraz* i od czasu do czasu ukazujące się pisma-efemerydy młodzieży akademickiej i gimnazjalnej, to było wszystko. Wydawany w Krakowie *Głos Plastyków* był pismem drogim, specjalnym, spotykanym tylko z rzadka na wystawach księgarń i w poczekalniach kilku modnych, o snobistycznej klienteli dentystów, nie licząc oczywiście garstki prawdziwie kulturalnych ludzi z krakowskiej inteligencji. Ona jednak w życiu Krakowa nie grała większej roli, tak jak Związek Plastyków, o którym to dziwne, pełne antynomij miasto wiedziało przede wszystkim jako o organizatorze cygańskich dancingów i cricotowych, teatralnych „skandali". *W Illustrowanym Kurierze Codziennym* stałe recenzje z wystaw były niekulturalną paplaniną, szkodliwą i dezorientującą publiczność. Tylko jeden (poza *Naszym Wyrazem*) *Nowy Dziennik* zamieszczał uczciwe i słuszne recenzje i artykuły zamówionego przez Niemców Henryka Webera, dobrego teoretyka sztuki i zdolnego, nowoczesnego artysty. Ale *Nowy Dziennik* był gazetą Żydów — i katolicki Kraków, czytający oczywiście tylko *I. K. C.*, chodził sobie beztrosko w niedzielę po mszy na wystawę do Pałacu Sztuki, w błogiej nieświadomości dziejących się przemian.

Teraz sytuacja jest zupełnie inna. W Krakowie wychodzą dwa tygodniki społeczno-literackie o ogólnopolskim zasięgu; obydwa mają dział krytyki artystycznej prowadzony fachowo i odpowiedzialnie. Dr Tadeusz Dobrowolski i dr Helena Blumówna są nie tylko historykami sztuki, wykształconymi w swoim zawodzie fachowcami, ale również i przede wszystkim kulturalnymi odbiorcami, wrażliwymi na piękno w każdym jego plastycznym przejawie. Ich artykuły i recenzje nie są tak często spotykanymi przed wojną felietonami, w których literackie ornamenty zakrywały bezsens treściowy i prostacką żonglerkę epitetami, mającymi klasyfikować i ustalać hierarchie wśród artystów plastyków. Odzwierciedlają istotny stan polskiej sztuki, tłumaczą najcharakterystyczniejsze dla obecnej epoki artystyczne zjawiska i popularyzują je, unikając o ile to możliwe, nieinteresującego i bezsensownego „rozdawania cenzurek".

Pismo *Świetlica*, redagowane przez krakowską młodzież literacką, zamieszcza równie uczciwe i fachowe recenzje Jacka Pugeta, nawet mało czytany *Głos Pracy* ma odpowiedzialnego sprawozdawcę, a popularny *Dziennik Polski* paru. Czasy, w których o malarstwie pisali drugorzędni dziennikarze, skrachowani malarze i niewyżyci grafomani — minęły bezpowrotnie.

NOWY UKŁAD SIŁ

O zmianie, która zaszła w układzie sił zwalczających się nawzajem kierunków na terenie Krakowa, dowiedzieliśmy się przede wszystkim z wystaw. Było ich już wiele, w różnych kulturalnych ośrodkach. Były bardzo rozmaite tak pod względem poziomu jak i ostatecznego celu, hasła przewodniego, którym kierowali się organizatorzy w urządzaniu ich. Jedne, jak Wystawa Bieżąca Związku Zaw. Art. Pl., wystawa akwarel, grafik i rysunków, czy obecna wystawa zbiorowa prof. Mehoffera i J. Książka, wystawa gobelinów w Pałacu Sztuki, wystawa ilustracyj A. Marczyńskiego i J. Małkowskiej-Jankowskiej czy wystawa prac grupy uczniów Akademii Sztuk Pięknych w Domu Literatów, miały cel jedynie i wyłącznie artystyczny. Inne, jak wystawa Tołkaczewa, rysunków Fr. Jaźwieckiego, wystawa zbiorowa prac pomordowanych plastyków krakowskich, projektów na afisz i szkiców do kompozycji „Polonia" miały sens i znaczenie przede wszystkim społeczne. Bez względu na swoją, nieraz wysoką wartość artystyczną, eksponaty zamieszczone na tych wystawach były manifestacjami zbiorowych uczuć i wzruszeń. Przede wszystkim jako takie były oceniane i przyjmowane przez publiczność.

Przy okazji wszyscy krytycy i recenzenci stwierdzili znaną prawdę, że jak dotąd, postimpresjonizm nie sprzyja rozwojowi malarstwa tematycznego i monumentalnego. O ile Wystawa Bieżąca obfitowała w dzieła dojrzałe i nawet wybitne, jak na przykład obrazy Zbigniewa Pronaszki, Eug. Eibischa, Cybisowej, Radnickiego, Fedkowicza i innych, to „Polonia", poza paru wyjątkami, miała poziom niski, a równocześnie wstydliwie ukrywająca się w tylnych salach wystawa akwarel była artystycznie o wiele bardziej interesująca, mimo że też nie przyniosła żadnych rewelacyj.

Z rozmowy z Henrykiem Gottliebem, który parę miesięcy temu spędził kilka dni w Krakowie, dowiedzieliśmy się interesujących rzeczy o obecnym malarstwie na zachodzie, we Francji i w Anglii, jak również o pozycji malarstwa polskiej emigracji. To ostatnie, zdaniem jego, ma już w Londynie ustaloną opinię i bezsporną odrębność, tak, że stale przed wojną lansowany zarzut, którym szermowali rzecznicy konserwatyzmu i starzyzny — o niewolniczej zależności naszego nowoczesnego malarstwa od malarstwa francuskiego — na terenie międzynarodowym nie istnieje. W Anglii, jak relacjonował Henryk Gottlieb, malarstwo francuskie postimpresjonistyczne jest w dalszym ciągu uznawane i bardzo „pokupne" — ma swoją wagę u krytyków i cenę u publiczności.

Równocześnie jednak rozwija się malarstwo angielskie, a także i polskie, obydwa bardzo różne. Polskie odeszło od francuskich wzorów, zainteresowało się problemami tematu w obrazie i monumentalności. Angielskie, przesycone impresjonizmem, wyszło z jego negacji, przyjmując wszystko co go poprzedzało i wszystkie późniejsze kierunki. Constable i Turner, Cézanne, Picasso i wszyscy poimpresjonistyczni nowatorzy malarstwa są źródłami, z których wywodzi się współczesna sztuka angielska, bardzo podobno różnorodna. To zaprzeczanie impresjonizmu jest oczywiście tylko pozorne; każdy nowopowstający kierunek w sztuce opiera się zawsze na wszystkich dotychczasowych osiągnięciach i odkryciach, w malarstwie i w rzeźbie, w literaturze i w teatrze. Możliwe więc, że na zachodzie, a dokładniej w Anglii odbywa się jakaś ważna przemiana ideowo-artystyczna, może nawet powstaje nowy kierunek. Niestety, nie możemy tego wiedzieć, nasze kulturalne kontakty z zagranicą są jeszcze ciągle sporadyczne i niepełne.

Sześć lat okupacji i odcięcie od wszystkiego, co działo się w głównych ośrodkach współczesnej sztuki, wpłynęły na taki a nie inny stan naszego obecnego malarstwa. Więc przede wszystkim upadły dawne, przedwojenne hierarchie wśród artystów, sztucznie podtrzymywane przez ówczesną krytykę. Na ich miejsce powstały nowe. Czy obecni zwycięzcy kiedyś w przyszłości nie będą używali tych samych, dobrze w Krakowie znanych środków walki z nowowstępującymi na arenę życia artystycznego kierunkami i reprezentującymi ich artystami, to się okaże. Na razie obserwujemy kompletne zwycięstwo postimpresjonistów, których trzonem ideowym są dawni „kapiści". Wokół nich grupują się silne indywidualności artystów wybitnych, zbliżonych formalnie ale posiadających własną, odrębną linię rozwojową, jak na przykład Zbigniew Pronaszko, którego malarstwo miało inne punkty wyjściowe (formizm) ale w pewnym okresie (tuż przed wojną, zdaje mi się) zbliżało się formalnie do ideologii kapistów. Mniej więcej podobny stosunek jak Zbigniewa Pronaszkę, łączył z nimi zmarłego kilka miesięcy temu Tytusa Czyżewskiego, którego zbiorowa wystawa powinna być jednym z najbliższych zadań krakowskiego Związku Plastyków. Zbliżony do kapistów jest jeszcze jeden z najwybitniejszych polskich

malarzy, Eugeniusz Eibisch, którego obrazy ukazane na artystycznie najbardziej udanej Wystawie Bieżącej Związku Plastyków w Pałacu Sztuki były dokonaniami dojrzałego, w pełni świadomego artysty, który nie poprzestaje na pierwszych osiągnięciach nowych barwnych zestawień, tylko doszukuje się wciąż nowych i postępuje naprzód po jedynie słusznej drodze każdego twórcy, jaką jest wieczne szukanie. Do tej, przodującej w Krakowie grupy postimpresjonistów należą również młodsi malarze, ci, których dla Krakowa „odkryła" Bieżąca Wystawa, jak skupiony i konsekwentny Radnicki, którego sztuka przywodzi na myśl najbliższe jeszcze chyba skojarzenia z Cézannem, malarze z przedwojennej grupy „Pryzmat", i wielu, wielu innych.

Tak jak w poezji, w malarstwie zauważyć się daje odwrót od „awangardy". Dawni przedstawiciele formalnie skrajnych kierunków, członkowie byłej *Grupy Krakowskiej* Adam Marczyński i Jonasz Stern należą do tych artystów, w których dziełach „ostrze awangardy stępiało". U Marczyńskiego na przykład znać jeszcze w kompozycji obrazu pewne filiacje z formizmem. Zasadą ich jest jednak, jak u Cybisowej, wyłącznie odważne i wyrafinowane zestawianie kolorów, mocnych, nasyconych. U Sterna nie znać wcale jego nowatorskiej, burzycielskiej przeszłości. Dwa wystawione przez niego subtelne pejzaże to jak gdyby powrót do pierwszej epoki nieśmiałego impresjonizmu.

Kierunki nowsze reprezentuje w Krakowie przede wszystkim Maria Jarema w swoich wdzięcznych, wesołych, wyrafinowanych akwarelach, Jadwiga Maziarska i może Rafał Pomorski. Do nich zbliża się ideologicznie malarz i dekorator Tadeusz Kantor i grupa studentów Akademii Sztuk Pięknych, którzy urządzili swoją wystawę na wiosnę w Domu Literatów. Bardziej jednak niż wystawione obrazy świadczą o ich przekonaniach artystycznych i talencie dekoracje i kostiumy z *Beksy* Biliżauki i z teatru „Groteska".

CO DALEJ?

Wystaw jest coraz więcej. Wzruszeń coraz mniej i coraz mniej silne. Nie ma już wielkich niespodzianek dla krakowskiego widza — na wystawie bieżącej mieliśmy przegląd najlepszych prawdopodobnie prac, najwybitniejszych krakowskich malarzy. Każdy, nawet najmniej zorientowany odbiorca sztuki mógł skonstatować zwycięstwo jakościowe i ilościowe postimpresjonistów. Mógł też zauważyć u niektórych z nich pewne skostnienie i zagubienie się w stronie technicznej ze szkodą dla właściwych malarskich wartości obrazu. Kiedy oglądać piękne, rewelacyjne, kunsztowne w rysunku i w kompozycji barw gobeliny Gałkowskich i kiedy je porównać z wiszącym na honorowym miejscu Wystawy Bieżącej „perskim dywanem" J. Studnickiego — zamyślić się można nad pewnymi problemami, które nasuwa obecny stan polskiego malarstwa. Konstatujemy więc przede wszystkim brak poważnego malarstwa monumentalnego i tematycznego, którego społeczną potrzebę stworzyła obecna, zmieniona rzeczywistość. Bo obrazy, których w przyszłości będzie brak najbardziej, to obrazy do wielkich sal i świetlic, a nie do małych saloników prywatnych. I do mas można łatwiej trafić przez malarstwo tematyczne. Poprzez znienawidzoną „literaturę" w obrazie można zmusić człowieka malarsko niekulturalnego, surowego, do estetycznych przeżywań. Można go ich nauczyć.

Zresztą, zainteresowanie tematem w obrazie istnieje już. Nie myślę w tej chwili o wystawie „Polonia", tylko właśnie o „Bieżącej", która nie narzucała żadnych ograniczeń. Zabawny obrazek St. Szczepańskiego z kolorowymi paniami czy Muzami w parku, dowcipna karuzela J. Studnickiego, to może rzeczy mniej udane, słabsze od innych obrazów tych autorów, ale zdradzające ich zainteresowania dla tematu, anegdoty.

Konieczne jest nawiązanie bliskiego kontaktu z malarstwem tak zachodnim jak i radzieckim. Wspólne wyjazdy zagraniczne na ważniejsze wystawy, wycieczki, wysyłanie młodych artystów jako stypendystów do Anglii, Francji, Rosji — wszędzie tam, gdzie można coś interesującego, nowego zobaczyć, czegoś się nauczyć. Bo inaczej za lat dziesięć nie będzie już w polskiej sztuce szlachetnej i koniecznej dla postępu atmosfery fermentu. Będą sami postimpresjoniści, wychowani w liceach i ogniskach plastycznych epigoni, grzeczni uczniowie, adepci związku zawodowego, który przestanie być związkiem zawodowym łączącym przedstawicieli różnych kierunków artystycznych, tylko średniowiecznym zrzeszeniem mniej lub bardziej wyćwiczonych technicznie rzemieślników.

Bo dla rozwoju sztuki konieczna jest atmosfera walki.

P. S. Ten artykuł nie jest recenzją i wymieniam w nim nazwiska tylko tych artystów, których obrazy wydają mi się najodpowiedniejszą ilustracją moich tez.

Helena Wielowieyska

URODA ZIEMI ZRANIONEJ

Tatry nie mniej są ważne jak Wawel. W szumach drzew. Puszczy Jodłowej nie mniej przejmująco gra pieśń ziemi naszej, jak w szeleście przewracanych kart inkunabułów bibliotek. W prastarych dębach samotnikach nie mniej przeszłości zaklętej niż w muzealnych zbiorach historii. Znad zielonych wzgórz pomorskich pojezierzy nie mniej bezkresny widok się otwiera na rozciągłe przestrzenie nadbałtyckich ziem, jak z wieżyc kościołów nadwiślańskiego gotyku. Żubr białowieski czy pszczyński równie ochrony godny, jak osada palowa wykopalisk Opola.

Podłożem dziejów narodowych i świadkiem ich wiernym jest krajobraz. Jest taką samą częścią narodowej kultury jak pieśń, strój, obyczaj czy mowa. Wie to wróg, dla którego jest on czymś równie obcym, jak każdy kształt życia narodu przezeń nawiedzonego. Natura kraju jest tak własna, jak wszystko, co w narodzie własne, albo tak obca, jak wszystko co cudze.

Zbrojny w przemoc wkraczający wróg tak wobec przyrody podbitego kraju staje, jak wobec pieśni tego kraju: albo zniszczyć ją zechce zupełnie, w grobie żywą zakopać i broną mogiłę zawłóczyć, albo też, gdy inaczej nie może, choć inny tekst pod pieśni melodię podłożyć. Uśmiechać się będzie obłudnie i szeptać w ekstazie złodziejskiej radości o jej „Gemütlichkeit". Myśleć będzie, że ją sobie już przyswoił, gdy ją po swojemu nazwał. Ale pieśń nienawiści i zemsty grały mu przywłaszczone „Heiden" i „Gebirge" — polskich puszcz i polskiego Beskidu hasło bitewne, polskich Tatr i polskich Orkanowych Gorców. Pieśń drzew wiekowych — i celnych karabinów młodych leśnych partyzantów.

Bo las jeden był wolny! Stał się prawie symbolem wolności. Udzielał schronienia, krył tajemnice, stawał się podstawą działań zbrojnych. Wierniejszy człowiekowi, niźli człowiek jemu, trwał we wspólnej z nami walce przeciw najeźdźcy. Ciężkie też odniósł rany. Gdzie nie poległ od ognia mściwych Teutonów, od siekiery i piły, tam widne okazuje blizny, bolesne okaleczenia.

Wraz z lasem ginął i krajobraz narodowy! Jak blizny ciągną się na ciele ziemi setkami kilometrów okopy, urwiste zapadliny rowów przeciwczołgowych, martwe lasy zasieków, plątawiska kolczastych drutów — ciągną się przez pola, łąki, poprzez parki, przez doliny i wierchy, w głębiach lasu i nad rzekami. W ogrodach, parkach, lasach i puszczach zwalone olbrzymie ciała drzew, zsiekane kikuty pni, wypalona roślinność.

Ziemia dzieliła mękę człowieka.

Rzadki zwierz leśny, nieraz relikt zamierzchłych epok, jak żubr, pilnie chroniony przed wojną — pada od celnych kul, może raz na zawsze na ziemi. Trudno dziś jeszcze ogarnąć ogrom strat polskiego krajobrazu. Brak danych przybliżonych nawet, brak możliwości lokomocji dla przedstawicieli Ochrony Przyrody utrudnia zestawienie. Ale i to, co wiemy, wystarcza jako przesłanka tragicznego sylogizmu wyniszczenia. Bo każdy rok okupacji znaczył się krokiem ku „Totalvernichtung". Celowość, interes łatwego zysku i logika wojny sprzymierzały się tu najściślej.

Mało tego — jeszcze i sentymentalizm. Ciężki sentymentalizm pocztówkowy, korelat okrucieństwa, rozrzewniał się na widok szarotki tatrzańskiej. Padła więc ofiarą romantyzmu niemieckich żołnierzy w zgodnej harmonii z drapieżnymi smykami spod znaku „Kinderlandverschickung". Gdy coraz trudniej było ją znaleźć w swobodnym kraju turni — cóż łatwiejszego, jak zdewastować rozmnażalnię w dolinie Jaworzynki, a wreszcie po prostu rozkraść i rozdeptać alpinarium przy Muzeum Tatrzańskim.

Rok 1942 przynosi zniszczenie rezerwatu Orkana w Gorcach. W najpiękniejszej jego części, w mrocznej puszczy gór na rozkaz niemiecki szczerzą się czystozręby, przemieniające jego partię środkową w pustkowia. Rok następny pisze wyrok zagłady lasom świętokrzyskim, Puszczy Jodłowej. Na rozkaz wojska pada starodrzew bukowy „na Słowiku", po stronie wschodniej Parku, a później siekiera sięga dalej, wdziera się w puszczę samą, kaleczy ją boleśnie. Zdziwionym oczom, patrzącym z podnóża gór, odsłaniają się gołoborza szczytów, którym skradziono płaszcz odwiecznych lasów. W pasmach ociosęckim i cisowskim szerzą się liszaje zrębów przestrzennych, padają jodły i buki. W 1944 widoczną staje się zagłada rezerwatu cisowego w Dyminach. Padł stary drzewostan, osłaniający macierzyńsko cisy, i te niszczeją tak szybko, iż pozostaje wkrótce nie więcej nad 300 okazów. Ludność miejscowa dokonała reszty.

Nawet las Wolski pod Krakowem z trudem jedynie uniknął wyniszczenia brzozy. Bo okazało się, że nie ma nic lepszego

nad brzozy wolskie — na dyszle. Udało się sprawę przewlec, a ratunek przyniósł lipiec 1944. Ale żaden cud nie uchronił zupełnie dziś przerzedzonej onegdajszej — Puszczy Niepołomickiej. Zostały z niej bezbarwne strzępy.

A już rozszalała się doprawdy siekiera zagłady w Tatrach. Trudno poznać regle temu, kto je znał tylko sprzed wojny. Już wtedy wprawdzie bezmyślne poczynania spod znaku swoiście pojętej turystyki i komunikacji nie liczyły się z wartością naturalnej postaci obszaru, w którym wola narodu chciała widzieć Park Narodowy. Czas wojny dopełnił zaiste dzieła.

Największy obszar zniszczeń jest plonem żałosnym pierwszego okresu wojny. Zręcznie prowadzona, cicha walka polskich leśników z zamysłami niemieckimi uratowała, ile mogła, z szaty leśnej Tatr w latach późniejszych okupacji i gdzie mogła, zło naprawiała. Najsiersze zręby powstały w roku 1940. Były to przeważnie zręby czyste, więc całkowite, i znaczne przestrzenie pierworboru przemieniły się w cmentarzyska, znaczące się martwymi wyrwami w obrazie gór.

Tak więc padły lasy na dużych obszarach, zwłaszcza w pasie dolnym między Kuźnicami a Chochołowską: na Krokwi, obok doliny ku Dziurze, między za Bramką a Małą Łąką: duży zrab razi w dolinie Głębokiego. Boleśnie dotknięto przyrodę Parku w Strążyskiej. Tegoż roku wycięto dosłownie w pień wspaniały starodrzew bukowy, ostatni pierwotny tego rodzaju starodrzew, pozostałość dawnego składu puszcz, szumiących przed serkami lat na przestrzeniach Karpat, w których królowały jodły i właśnie buki. Stratę tę niezwykle trudno wyrównać, zważywszy, iż dzieło ludzkiej uprawy nie zastąpi pierwotnego samorodnego wysiewu i że wprowadzenie powtórne jodły i buku w górach przy zmienionych warunkach wegetacji ogromnie jest utrudnione.

Największą ranę odniosły lasy tatrzańskie w pasie górnym, tego samego znów żałobnego roku, u Suchej Wody. Na powierzchni 18 hektarów zniszczono całkowicie prabór ręką ludzką nietknięty. Jest to blizna na ciele Tatr, której ślad tym trudniej będzie kiedykolwiek usunąć, że wysokość, na której powstała, powyżej 1400 m, wprost uniemożliwia powtórne zalesienie. Nie mówimy już o niepowracalności zabytku przyrody pierwotnej.

Mimo oporu polskich leśników zniszczono jeszcze w 1944 r. dużą połać pięknego lasu, znów w reglu dolnym, na zachód od wylotu Małej Łąki. Ponad to wszystko stwierdzić jeszcze wypadnie, że i ludność miejscowa dopełniała trzebieży, wycinając np. znaczną masę kosówki na hali Gąsienicowej i pogłębiając dewastację Chochołowskiej.

Straż pograniczna niemiecka strzelała tymczasem do jeleni i sarn, polowano na kozice, kłusownicy skradali się ku wszelkiej cennej zwierzynie. Na domiar zła przyszła śnieżna zima z 1943 na 1944 i w zaspach ginął z głodu masowo zwierz leśny Tatr (w samej Roztoce znaleziono 6 padłych w śniegach jeleni).

Jak ogromne spustoszenia dokonane zostały w górach ręką okupanta świadczy chyba dość wymownie fakt, iż po niemieckim odwrocie w samym tylko nadleśnictwie Sucha pozostało na ziemi zrąbanych drzew — osiemnaście tysięcy metrów sześciennych! Nieokorowane tysiące pni stały się wylęgarnią pasożytów, grożących dalszą dewastacją uszczuplonego stanu lasów w Polsce. Kornik pustoszy je zapamiętale, jak np. pod Krynicą i Muszyną. Zgubne rządy niemieckiej „cywilizacji" pozostawiły trwałe i bolesne ślady, zarówno w lasach górskich, jak nizinnych. Sam wyrąb celowy, pomijając dalsze zjawiska towarzyszące, pochłonął w ciągu pięciu lat — etat dwudziestu lat racjonalnej gospodarki drzewnej!

A — jak nadmieniłem — nie rozporządzamy jeszcze dokładnym obrazem spustoszeń w chronionych obszarach natury pierwotnej. Niepokojem tchnie myśl o Puszczy Białowieskiej. Nie wiemy, co z chronionymi pojedynczymi zabytkami przyrody, samotnymi drzewami, specjalnymi strefami torfowisk, stepów, stanowiskami rzadkich roślin, domenami ginących zwierząt, ptaków, pomnikami geologicznymi. Nie wiemy o wszystkich, ale to co wiemy, wystarcza dla niepokoju. Że już tylko wspomnę o rezerwatach stepowych w Pińczowskim — zaoranych lub zniszczonych przez rowy.

Niestrudzony bojownik idei ochrony krajobrazu prof. Szafer, zagajając zebranie działaczy na polu ochrony przyrody i reprezentantów towarzystw naukowych i turystycznych, stwierdził, że odbywa się ono na gruzach dzieła wykonanego w Polsce w zakresie ochrony przyrody w ciągu ostatniego 25-lecia. Było to dzieło piękne, a najpiękniejszy był w nim wysiłek ludzki. Nie zapomnieliśmy jeszcze kłód rzucanych pod nogi tym, co bezinteresownie, z czystej idei wychodząc walczyli o wartości krajobrazu. Pamiętamy, że przedwojenna sfera rządząca zdobyć się nie umiała na pełną realizację ustawy o ochronie przyrody. Przeciwnie, w imię jednostkowych interesów, z obejściem ustaw i prostej przyzwoitości społecznej, wbrew prawdziwej woli narodu, grupa Bob-

kowskiego przy wtórze i pod osłoną dymną niesławnej pamięci koncernu prasowego — zburzyła nie tylko niespełnioną rzeczywistość, lecz nawet sam mit Tatrzańskiego Parku Narodowego, przemieniając go na lunapark zasobnego w portfele mieszczaństwa. Pamiętamy również dziką eksploatację Białowieży (wcześniejszą), dla której ratunek przyszedł w ostatniej chwili.

Nie należy powtarzać i tutaj błędów niedawnej przeszłości. Jeżeli zdamy sobie sprawę z istotnej roli krajobrazu i natury w kompleksie zjawisk rzeczowych, ideowych i uczuciowych, któremu na imię ojczyzna, jeżeli spojrzymy odważnie na obraz naszej ziemi, jak na krajobraz ruin, uznamy, że nie jest za wcześnie umieścić w planie odbudowy kraju opiekę nad urodą ziemi. Zachowajmy jej urok i rysy nieskażone nadchodzącym pokoleniom polskiego narodu. Niech ich wspaniałość ucieszy oczy młodzieży, niech tchnienie swobodne wiatru od morza, wiatru od gór, rozszerzy ich oddech, niech spracowanych nasyci szum borów i cisza dzwoniąca gór. Niech piękność ziemi syci nadal myśl człowieka i sztukę.

Czas dać Radzie Ochrony Przyrody możność roztoczenia istotnej pieczy nad pięknem ziemi. Czas w życie nareszcie wprowadzić ustawę o ochronie przyrody. Czas wreszcie zrealizować ostatecznie i w całej pełni wspaniałą myśl Tatrzańskiego Parku Narodowego, parku międzynarodowego — naszego i Czechosłowacji, prawdziwego w przyszłości symbolu przyjaźni. Las polski cierpiał wraz z nami, wierna przyroda ojczysta odniosła rany jak my. Żelazne tchnienie wojny i jej nie oszczędziło. Była nam wiernym współkombatantem: zasłużyła na wdzięczną wierność naszą, gdy raniona.

Jan Nowakowski

Artykuł złożony był przed XIX zjazdem Państwowej Rady Ochrony Przyrody powołanej niedawno na nowo do życia przez obecnego ministra Oświaty. Zjazd odbył się w Krakowie w dniach 21 i 22 września br. w obecności ministra Oświaty Wycecha i wiceministra Leśnictwa Iwanowskiego, a dowiódł ostrej aktualności sprawy ochrony przyrody w Polsce, wykazując jednocześnie zainteresowanie ze strony obecnego rządu dla niej i groźne niebezpieczeństwo, w jakim znalazł się krajobraz Polski w konsekwencji wojny i zbrutalizowania obyczajów oraz praktycznego bezprawia, którego ofiarą padają najcenniejsze zabytki przyrody i obszary, którym należy się ochrona ze strony społeczeństwa. Zgłoszono czterdzieści rezolucyj dotyczących ustawodawstwa i kompetencji oraz koniecznych kroków zmierzających do uratowania bezspornie zagrożonego krajobrazu, zabytków natury oraz stanu zwłaszcza lasów i zwierząt, zdewastowanych i zdziesiątkowanych nie tylko w czasie okupacji i działań wojennych, lecz i znacznie później jeszcze. Zwrócono szczególną uwagę na zagadnienia ochrony przyrody wiążące się z reformą rolną i jej konsekwencjami w zakresie planowania przestrzennego.

Treść zjazdu potwierdza tezy autora artykułu.

RED.

WYKAZ TREŚCI

Str.

MARIA DĄBROWSKA: Stanisław i Bogumił (akt I) 5
JAN BOLESŁAW OŻÓG: Pijawki, Gruszą, I polskie działa 23
WITOLD WIRPSZA: Poemat tłumaczony z obcego języka, Katedry, * * * . . . 26
MARIA SZCZEPAŃSKA: Księżyce 30
MIECZYSŁAW JASTRUN: Do Grecji, Legenda współczesna, Wrzesień 49
JERZY KAMIL WEINTRAUB: Ja smutnej ziemi syn, Godziny obojętności, Śpiew w ślepym zaułku 52
STEFAN ŻEROMSKI: Pocałunek 55
JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI: O „Pocałunku" Stefana Żeromskiego . . . 58
ANTONI B. DOBROWOLSKI: Nowa ciemnota czyli nowe niebezpieczeństwo grożące cywilizacji: półinteligenci i ćwierćinteligenci 76
JERZY ZAGÓRSKI: Dążenie do klasyczności 94
TADEUSZ DOBROWOLSKI: Tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich 106

SPRAWY I TROSKI: PROBLEMY KRYTYKI

LECH PIWOWAR: Paweł i Gaweł czyli rozmowy dokoła poezji 116
HENRYK VOGLER: Prawda i fikcja realizmu 123
MARIA JARCZYŃSKA: Problematyka i metoda twórcza w „Ferdydurke" . . . 126
WIKTOR FRANTZ: Problem „Przepióreczki" jako symptom współczesności . . . 130

SPRAWOZDANIA

ALEKSANDER MALISZEWSKI: W Warszawie 135
PAWEŁ HERTZ: List z Łodzi 137
BOGDAN ZAKRZEWSKI: List z Poznania 141
JERZY BROSZKIEWICZ: Pierwszy sezon muzyczny w Krakowie 145
HELENA WIELOWIEYSKA: Wyznania plastyczne 152
JAN NOWAKOWSKI: Uroda ziemi zranionej 156

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Kolegium redakcyjne: Leon Kruczkowski i Jan Wiktor.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 40 zł. Prenumerata kwartalna 120 zł, półroczna 240 zł.

SPIS TREŚCI

I-GO ROCZNIKA „TWÓRCZOŚCI"

(SIERPIEŃ — GRUDZIEŃ 1945)

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę)

MICKIEWICZ ADAM: NIEZNANE PISMA FILOMACKIE . . . . . IV, 7
FILOMACKIE RECENZJE UTWORÓW MICKIEWICZA . . . . . IV, 22
OD REDAKCJI . . . . . I, 5
OSTATNIE LATA MICKIEWICZA . . . . . IV, 152

PROZA

ANDRZEJEWSKI JERZY: Powrót (fragment powieści „Natchnienie świata") . . I, 51
BAHDAJ ADAM: W oblężonym Budapeszcie . . . . . II, 181
BOBKOWSKI JĘDZREJ: Szkice piórkiem . . . . . II, 161
BRANDYS KAZIMIERZ: Drewniany koń (fragment powieści) . . . . . III, 50
DYGAT STANISŁAW: Suzanne (fragment powieści „Jezioro Bodeńskie") . . . . III, 34
HOŁUJ TADEUSZ: Noc Listopadowa (fragment powieści „Tułacze") . . . . II, 64
IWASZKIEWICZ JAROSŁAW: Stara cegielnia . . . . . I, 9
KISIELEWSKI STEFAN: Od Lublina po Bug (fragment powieści „Sprzysiężenie") II, 30
KOZŁOWSKA JADWIGA: Weronka . . . . . III, 172
KUREK JALU: Pod gałęźmi dwóch drzew (przedśpiew z powieści „Janosik") . . I, 77
MACH WILHELM: „Lud we śnie leży" . . . . . IV, 160
MALEWSKA HANNA: Sierpień i wrzesień . . . . . I, 181
PEIPER TADEUSZ: W Jakucku . . . . . I, 103, II, 99
POGAN JÓZEF: Niedołężne małżeństwo . . . . . III, 154
PRUSZYŃSKI KSAWERY: Odejścia i powroty . . . . . III, 8
„ „ Podrzucona książka . . . . . IV, 59
ROSIŃSKI JAN: Szara kamienica . . . . . II, 178
SZCZEPAŃSKA MARIA: Księżyce . . . . . V, 30
WRÓBLEWSKI ANDRZEJ: Gra . . . . . III, 160
ŻEROMSKI STEFAN: Pocałunek . . . . . V, 55
ŻUKROWSKI WOJCIECH: Lotna . . . . . II, 5

DRAMAT

DĄBROWSKA MARIA: Stanisław i Bogumił (akt I) . . . . . V, 5
GRZYBOWSKA KRYSTYNA: Niebieskie koralki (akt I sztuki „Promieniści") . . IV, 42

POEZJA

ACHMATOWA ANNA: *** („Drzemiąc, znów uirzałam") . . . . . III, 88
„ „ *** („Przyszłam tutaj próżnująca") . . . . . III, 89
ANTOKOLSKIJ PAWEŁ: Zmierzch tragedii . . . . . III, 96
BIENIEDIKTOW WŁADIMIR: Skarga dnia . . . . . III, 77
BIEŃKOWSKI ZBIGNIEW: Rozmowa . . . . . I, 102
BŁOK ALEKSANDER: Fabryka . . . . . III, 86
„ „ Taniec śmierci . . . . . III, 85
„ „ Z „Jambów" . . . . . III, 87

BORATYNSKIJ JEWGIENIJ: *** („Na cóż wy dni?") . . . . . III, 76
" " *** („Twój pocałunek") . . . . . III, 76
" " Wodospad . . . . . III, 75
CWIETAJEWA MARYNA: Epitaphium . . . . . III, 91
" " *** („Po pagórkach") . . . . . III, 92
FET ANAFASIJ: *** („Idący naprzód") . . . . . III, 81
" " *** („Jeśli tylko twój uśmiech") . . . . . III, 82
" " Motyl . . . . . III, 80
" " *** („Nie zasnę") . . . . . III, 81
" " *** („Rozczochrały się sosen") . . . . . III, 81
HOŁUJ TADEUSZ: Wiem, zdechnąć mogę . . . . . I, 86
JASTRUN MIECZYSŁAW: Do Grecji . . . . . V, 49
" " Legenda współczesna . . . . . V, 50
" " *** („On słowom") . . . . . IV, 5
" " Wrzesień . . . . . V, 51
KUZMIN MICHAIŁ: *** („O jakże mi opisać") . . . . . III, 85
" " Z „Pieśni aleksandryjskich" . . . . . III, 83
LERMONTOW MICHAIŁ: Chmurka . . . . . III, 80
" " *** („Gdy morzem sypkich zbóż") . . . . . III, 79
" " Ojczyzna . . . . . III, 78
" " Żagiel . . . . . III, 79
MANDIELSZTAM OSIP: Ze zbioru „Tristia" . . . . . III, 90
MIŁOSZ CZESŁAW: Campo di Fiori . . . . . I, 49
" " Przedmieście . . . . . I, 48
" " Świat (poema naiwne) . . . . . II, 85
OŻÓG JAN BOLESŁAW: Grusza . . . . . V, 24
" " " I polskie działa . . . . . V, 24
" " " Pijawki . . . . . V, 23
PASTERNAK BORIS: Ballada . . . . . III, 93
" " Drozdy . . . . . III, 94
" " Sosny . . . . . III, 95
" " *** („Ty w wietrze") . . . . . III, 92
PAWLIKOWSKA MARIA: *** („Na niebie rude żagle") . . . . . III, 32
" " Światło w ciemnościach . . . . . III, 33
PRZYBOŚ JULIAN: Do ciebie o mnie . . . . . I, 76
" " Zjawisko wiosenne . . . . . I, 76
PUSZKIN ALEKSANDER: *** („O powiernico") . . . . . III, 74
" " *** („Pierzcha lotnych obłoków") . . . . . III, 74
SŁONIMSKI ANTONI: Drzewa . . . . . III, 5
" " Wiosna londyńska . . . . . III, 6
" " Wiosna warszawska . . . . . III, 7
SOŁOGUB FIODOR: *** („Przejrzysty mrok") . . . . . III, 82
SOŁOWJOW WŁADIMIR: Oko wieczności . . . . . III, 83
STAFF LEOPOLD: Pogoda późnej jesieni . . . . . I, 8
" " Przymierze . . . . . I, 8
" " *** („Z nad ciemnej rzeki") . . . . . I, 7
SZCZIPACZOW STIEPAN: *** („Nieszczęście, krzywda") . . . . . III, 99
TICHONOW NIKOŁAJ: Ballada o gwoździach . . . . . III, 97
" " Ballada o urlopniku . . . . . III, 98
TIUTCZEW FIODOR: *** („Jak nad gorącym popieliskiem") . . . . . III, 77
VALÉRY PAUL: Epizod . . . . . II, 95
" " Fragmenty Narcyza . . . . . II, 96
" " Płoche tancerki . . . . . II, 95
" " Prządka . . . . . II, 94
WEINTRAUB JERZY KAMIL: Godziny obojętności . . . . . V, 52
" " " Ja smutnej ziemi syn . . . . . V, 52
" " " Śpiew w ślepym zaułku . . . . . V, 53
WIRPSZA WITOLD: Katedry Jana Sebastiana Bacha . . . . . V, 27
" " *** („Otwórz słuch") . . . . . V, 29
" " Poemat tłumaczony z obcego języka . . . . . V, 26

ROZPRAWY

DOBROWOLSKI ANTONI B.: Nowa ciemnota, czyli nowe niebezpieczeństwo grożące cywilizacji: półinteligenci i ćwierćinteligenci V, 76
DOBROWOLSKI TADEUSZ: Tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich . . . . V, 106
DYBOSKI ROMAN: Odrodzenie poezji w Ameryce XX wieku . . . . . I, 122
GOMULICKI JULIUSZ WIKTOR: O „Pocałunku" Stefana Żeromskiego . . . . V, 58
KLEINER JULIUSZ: „Konrad Wallenrod" . . . . . IV, 75
KOTT JAN: O laickim tragizmie . . . . . II, 137
KOZŁOWSKI ZDZISŁAW P.: Problematyka gospodarki planowej . . . . . III, 139
KUBACKI WACŁAW: Monolog Konrada . . . . . IV, 93
LUKACS GEORG: „Chłopi" Balzaca . . . . . III, 120
PIWOWAR LECH: Paweł i Gaweł czyli rozmowa dokoła poezji . . . . . V, 116
PODHORSKI-OKOŁÓW LEONARD: Tradycje gdańskie w rodzinnych stronach Mickiewicza . . . . . IV, 145
PRZYBOŚ JULIAN: Słowo ostateczne . . . . . IV, 34
WIKTOR JAN: Na ziemi Piastów . . . . . I, 88
WYKA KAZIMIERZ: Gospodarka wyłączona . . . . . I, 146
„ „ Tragiczność, drwina i realizm . . . . . III, 101

SPRAWOZDANIA, ARTYKUŁY, LISTY

BROSZKIEWICZ JERZY: Pierwszy sezon muzyczny w Krakowie . . . . . V, 145
CZACHOWSKI KAZIMIERZ: Literatura na przełomie . . . . . I, 187
DOŁŻYCKI LEON: Walny zjazd artystów plastyków . . . . . III, 184
FRANTZ WIKTOR: Problem „Przepióreczki" jako symptom współczesności . . . V, 130
GRODZICKI AUGUST: Na Śląsku już coś kiełkuje . . . . . II, 195
HERTZ PAWEŁ: Teatry Łodzi : . . . . . II, 192
„ „ List z Łodzi (o literaturze i o teatrze) . . . . . V, 137
JARCZYŃSKA MARIA: Problematyka i metoda twórcza w „Ferdydurke" . . . V, 126
KOŁONIECKI ROMAN: Nieznana Warszawa z lat okupacji . . . . . I, 176
MALISZEWSKI ALEKSANDER: W Warszawie . . . . . V, 135
MARZEC EDWARD: O zjeździe pisarzy chłopskich . . . . . III, 178
NOWAKOWSKI JAN: Uroda ziemi zranionej . . . . . V, 156
OTWINOWSKI STEFAN: Zjazd literatów polskich . . . . . III, 181
PALESTER ROMAN: Zjazd kompozytorów . . . . . III, 187
PŁOSZEWSKI LEON: O wydaniu sejmowym i o wydaniu narodowym Mickiewicza IV, 172
RED.: Zamiast kongresu . . . . . III, 192
VOGLER HENRYK: Prawda i fikcja realizmu . . . . . V, 123
WIELOWIEYSKA HELENA: Wyznania plastyczne . . . . . V, 152
WIONCZEK MIECZYSŁAW: Gesty i symbole . . . . . I, 183
WROCZYŃSKI KAZIMIERZ: Teatr Letni . . . . . I, 171
WYKA KAZIMIERZ: Pozycja Krakowa . . . . . II, 186
ZAKRZEWSKI BOGDAN: List z Poznania . . . . . V, 141
ZAWIEYSKI JERZY: Plotka o Racheli . . . . . I, 180

WYDAWNICTWA „CZYTELNIKA"

Biblioteka społeczno-polityczna

STANISŁAW EHRLICH: Strategia zwycięstwa . . . . . zł 12.—
WIKTOR GROSZ: Na drogach powrotu . . . . . „ 15.—
A. HORAK: Wojna polsko-niemiecka 1939, II wyd. . . . . „ 12.—
STEFAN LITAUER: Zmierzch Londynu . . . . . „ 15.—
Kpt. Z. ORANOWSKI: Materiały z dziejów powstania warszawskiego. I. W oczach Londynu . . . . . „ 10.—
Chłopska reforma rolna . . . . . „ 12.—

Prawo

JÓZEF GIEBUŁTOWICZ: Odpowiedzialność przestępców wojennych w świetle prawa narodów . . . . . „ 70.—
J. NAMITKIEWICZ / A. RAKOWER: Ustawa o majątkach opuszczonych i porzuconych. Komentarz . . . . . „ 180.—
J. SAWICKI / B. WALAWSKI: Zbiór przepisów specjalnych przeciwko zbrodniarzom hitlerowskim i zdrajcom narodu . „ 45.—
Kodeks postępowania karnego . . . . . „ 100.—
Ustawa o prawie autorskim . . . . . „ 20.—

Literatura piękna

HENRYK SIENKIEWICZ: Krzyżacy . . . . . „ 120.—
JÓZEF KRASZEWSKI: Stara baśń . . . . . „ 80.—
POLA GOJAWICZYŃSKA: Krata . . . . . „ 85.—
SEWERYNA SZMAGLEWSKA: Dymy nad Birkenau . . . „ 140.—
JERZY ANDRZEJEWSKI: Noc . . . . . „ 140.—
BOY-ŻELEŃSKI: Znaszli ten kraj?... . . . . „ 160.—

Biblioteczka młodego Czytelnika

STEFAN ŻEROMSKI: Doktor Piotr . . . . . „ 12.—
MARIA DĄBROWSKA: Marcin Kozera . . . . . „ 15.—
HELENA BOGUSZEWSKA: Za zielonym wałem . . . . . „ 40.—
STEFAN ŻEROMSKI: Siłaczka . . . . . „ 15.—

Dalsze tomiki w przygotowaniu

Poezja

JULIAN PRZYBOŚ. Miejsce na ziemi . . . . . zł 95.—
ANDRZEJ NOWICKI: Podróż do świętej ziemi . . . . . „ 25.—
CZESŁAW MIŁOSZ: Ocalenie . . . . . „ 170.—
JULIAN TUWIM: Lutnia Puszkina . . . . . „ 180.—

Dla dzieci i młodzieży

L. KRZEMIENIECKA: Kariera Franka Żyrafy . . . . . „ 50.—
E. ZAREMBINA, H. OŻOGOWSKA, Z. BATOROWICZ: Czytamy I . . . . . „ 5.—
E. ZAREMBINA, H. OŻOGOWSKA, Z. BATOROWICZ: Nasza Ojczyzna . . . . . „ 15.—
BOHDAN BRZEZIŃSKI: O kaczce, która kaszkę warzyła . . .
MARIA KOWNACKA: O szewczyku Łukaszku, co szył buty dla ptaszków . . . . . „ 40.—

Biblioteka Błękitna

KAROL MAŁCUŻYŃSKI: Od atomu do bomby . . . . . „ 5.—

Teki graficzne

Z. TOŁKACZEW: Majdanek . . . . . wyczerpane
M. RYGIER: Dni wyzwolenia . . . . . „ 75.—

Różne

JÓZEF GRYCZ: Bibliotekarstwo praktyczne w zarysie . . . „ 120.—
Dr JADWIGA KOBENDZA / Dr ROMAN KOBENDZA: Materiały przyrodnicze do projektu rozplanowania puszczy Kampinoskiej . . . . . „ 55.—
STANISŁAW ŁEMPICKI: Słowo o Grunwaldzie . . . . „ 30.—
T. OSTROWSKI: Czapki zdjąć . . . . . wyczerpane
Majdanek — Rozprawa przed specjalnym sądem karnym w Lublinie . . . . . wyczerpane
Z. DROŻDŻ / WŁ. MILCZAREK: Zakochani w Pomorzu . . „ 15.—
J. DOMINKO: Z minionych lat . . . . . „ 15.—

Do nabycia we wszystkich księgarniach